Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu
Centrul pentru Învățământ la Distanță

ANTOLOGIE DE CRITICĂ LITERARĂ ROMÂNEASCĂ

Volumul al II-lea

Selecție, schițe bio-bibliografice şi teme de

ANDREI TERIAN

Editura ALMA MATER
Sibiu, 2004

CUPRINS

G. CĂLINESCU
(1899-1965)

Schiță bio-bibliografică

1. Repere biografice

Se naşte, la 19 iunie (2 iulie, stil nou) 1899, în Bucureşti, cu numele de Gheorghe Vişan. La vârsta de 8 ani este înfiat de familia Călinescu din Iaşi. Urmează studiile primare şi gimnaziale în Iaşi şi Bucureşti. Se înscrie la Liceul Gheorghe Lazăr", dar, din cauza războiului, îşi continuă studiile la Iaşi şi, în fine, îşi ia bacalaureatul la Liceul „Mihai Viteazul" din Bucureşti. Urmează Facultatea de Litere şi Filosofie în Bucureşti (1919-1923); în timpul studiilor universitare lucrează la biblioteca facultăţii şi la Arhivele Statului. Debutează publicistic în ziarul *Dimineaţa*. Între 1924-1926 e bursier la Şcoala Română din Roma, publicând două memorii despre propaganda misionarilor catolici în Ţările Române. Întors în ţară, e profesor de liceu la Timişoara şi apoi la Bucureşti. Colaborează la *Universul literar*, *Vremea*, *Gândirea*, *Viaţa literară* ş.a.; scoate revistele *Sinteza* (1927) şi *Capricorn* (1930). Între 1932-1934 este, alături de Mihail Ralea, director la *Viaţa românească*; ţine cronica literară la *Adevărul literar şi artistic* (1932-1938). Îşi ia doctoratul la Facultatea de Litere şi Filosofie a Universităţii din Iaşi (1936) cu teza *Analiza unui manuscris eminescian („Avatarii faraonului Tlà")*. În anul următor devine, prin concurs, conferenţiar de estetică şi critică literară la aceeaşi facultate. Editează la Iaşi *Jurnalul literar*, săptămânal de critică şi istorie literară (1939). Publică poezii, romane, lucrări de estetică, critică şi istorie literară. În 1945 devine profesor titular la catedra de istoria literaturii române a universităţii din Bucureşti. Conduce revistele *Tribuna poporului* (1944-1945), *Lumea* (1945-1946) şi *Naţiunea* (1946-1949). Deşi după război manifestase o atitudine în consonanţă cu ideologia comunistă, în 1949 este înlăturat de la catedră şi încadrat la Institutul de Istorie Literară şi Folclor al Academiei, pe care îl va conduce până la moarte. Este rechemat, în 1960, ca profesor onorific, la Universitate, unde ţine cursuri speciale despre Eminescu şi Creangă. Moare la 12 martie 1965.

2. Opera critică

A. Ediţii princeps:

Viaţa lui Mihai Eminescu, Editura Cultura Naţională, Bucureşti, 1932; ediţia a II-a, Editura Cultura Naţională, Bucureşti, 1933; ediţia a III-a, Editura Fundaţiilor Regale, Bucureşti, 1938; Editura pentru literatură, Bucureşti, 1964.

Opera lui Mihai Eminescu, 5 vol., Editura Cultura Naţională (vol. I)/ Editura Fundaţia regală pentru literatură şi artă (vol. II-V), Bucureşti, 1934-1936 (vol. I, 1934: *Filosofia teoretică*, *Filosofia practică*; vol. II, 1935: *Cultura*, *Descrierea operei*; vol. III, 1935: *Descrierea operei* (urmare); vol. IV, 1936: *Cadrul psihic*, *Cadrul fizic*, *Tehnica*; vol. V, 1936: *Analize*, *Eminescu în timp şi spaţiu*, *Postfaţă*).

Viaţa lui Ion Creangă, Editura Fundaţiilor Regale, Bucureşti, 1938; reluată şi amplificată sub titlul *Ion Creangă (viaţa şi opera)*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1964.

Principii de estetică, Editura Fundaţiilor Regale, Bucureşti, 1939.

Istoria literaturii române de la origini până în prezent, Editura Fundaţiilor Regale, Bucureşti, 1941.

Istoria literaturii române. Compendium, Editura Naţionala-Gh. Mecu, Bucureşti, 1945; ediţia a II-a, Editura Naţionala-Gh. Mecu, Bucureşti, 1946.

Impresii asupra literaturii spaniole, Editura Fundaţiilor Regale, Bucureşti, 1946.

Studii şi conferinţe (Horaţiu. Tasso. Cervantes. Tolstoi. Cehov), ESPLA, Bucureşti, 1956.

Nicolae Filimon, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1959.

Grigore Alexandrescu, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1963.

Cronicile optimistului, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1964.
Vasile Alecsandri, Editura Tineretului, Bucureşti, 1965.
Estetica basmului, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1965.

B. Alte ediții:

Opere, vol. 11-17, ediție îngrijită de Andrei Rusu, Editura pentru literatură/Minerva, Bucureşti, 1969-1983 [cuprinde: vol. 11 – *Viața lui Mihai Eminescu*; vol. 12-13 – *Opera lui Mihai Eminescu*; vol. 14 – *Ion Creangă (Viața şi opera)*; vol. 15 – *Principii de estetică; Istoria literaturii române. Compendiu*; vol. 16 – *Impresii asupra literaturii spaniole; Studii şi conferințe*; vol. 17 – *N. Filimon; Gr. M. Alexandrescu*].

Impresii asupra literaturii spaniole, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1965.

Ion Creangă (viața şi opera), prefață de Eugen Simion, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1966.

Ulysse, cuvânt introductiv de Geo Şerban, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1967.

Istoria literaturii române. Compendiu, cu o postfață de Al. Piru, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968.

Principii de estetică, cu o prefață de Ion Pascadi, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968.

Avatarii faraonului Tlà, ediție îndrijită, prefață, note, anexe şi indici de d. Vatamaniuc, Editura Junimea, Iaşi, 1979.

Istoria literaturii române de la origini până în prezent, ediția a II-a, revăzută şi adăugită, ediție şi prefață de Al. Piru, Editura Minerva, Bucureşti, 1982.

Viața lui Mihai Eminescu, prefață de G. Dimisianu, tabel cronologic de Ecaterina Țarălungă, Editura Minerva, Bucureşti, 1983.

Opera lui Mihai Eminescu, vol. I-IV, cuvânt înainte de Andrei Roman, tabel cronologic de Ecaterina Țarălungă, Editura Minerva, Bucureşti, 1985.

Însemnări şi polemici, antologie de Andrei Rusu, postfață şi bibliografie de Mircea Scarlat, Editura Minerva, Bucureşti, 1988.

Cronici literare şi recenzii, vol. I-II, ediție de Andrei Rusu, note şi comentarii de Ion Bălu şi Andrei Rusu, Editura Minerva, Bucureşti, 1991-1992.

3. Referințe critice (selectiv)

Ion BĂLU, *G. Călinescu. Eseu despre etapele creației*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1970.

Ov. S. CROHMĂLNICEANU, *Literatura română între cele două războaie mondiale,* vol. III, Editura Minerva, Bucureşti, 1975.

Florin MIHĂILESCU, *Conceptul de critică literară în România*, vol. II, Editura Minerva, Bucureşti, 1976.

Nicolae MANOLESCU, *G. Călinescu, cronicar literar*, în *Teme 2*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1975; *Locul lui G. Călinescu*, în *Teme 4*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1983; *G. Călinescu*, în *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu*, vol. III: *Critica. Eseul*, Editura Aula, Braşov, 2001.

Dumitru MICU, *G. Călinescu între Apollo şi Dionysos*, Editura Minerva, Bucureşti, 1979.

Mircea MARTIN, *G. Călinescu şi „complexele" literaturii române*, Editura Albatros, Bucureşti, 1981; *Sensul clasicismului*, în *România literară*, nr. 26/ 29 iunie 1989.

Ilie GUȚAN, *Compromisul lui G. Călinescu*, în *Caleidoscop. Pagini de critică şi istorie literară*, Editura ALMA MATER, Sibiu, 2003; *Ion Creangă în conştiința criticii (G. Călinescu)*, în *Ion Creangă. Treptele receptării operei* (coautor: Victoria Murărescu-Guțan), Editura ALMA MATER, Sibiu, 2004.

4. Profil

Cel mai important critic literar român, **GC** neagă existenţa unei separaţii între critică şi istorie literară, considerându-le feţe ale aceleiaşi medalii, având în comun propensiunea creatoare; respingând pretenţiile criticii pozitiviste, autorul afirmă deci primatul subiectivităţii (nu însă al „arbitrarietăţii") în critică, crez pe care şi-l va transpune consecvent în toată opera sa exegetică. Scrise într-o manieră saintebeuviană, excluzând stilul romanţat sau mitizant, biografiile lui Eminescu şi Creangă nu încetează a fi însă opere de creaţie, de vreme ce scriitorii devin personaje a căror psihologie e motivată pe baze documentare. Operaţia e extinsă şi asupra operei, iar **GC** dă criticii noastre câteva exegeze greu de egalat. În cazul lui Eminescu, de exemplu, criticul radiografiază concomitent eul creator şi universul creat, analizând într-o manieră exhaustivă opera eminesciană, rod al unor combustii vizionare ce tind să cuprindă o întreagă lume, rămase în stare embrionară datorită finalului prematur al poetului, dar reconstituite de critic cu o dexteritate arheologică. Capodopera „invenţiei" călinesciene rămâne însă *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, operă monumentală şi unică, gândită ca o dovadă a puterii de creaţie a literaturii noastre. Ilustrând o creaţie, *Istoria...* este ea însăşi o epopee critică, un impunător eşafodaj metanarativ în care scriitorii devin personaje, iar lumea literaturii un imens cosmos ficţional susţinut de toată gama de tehnici şi procedee literare, probă proiectului demiurgic al lui **GC**. Afirmarea „specificului naţional" este însoţită în *Istorie* de imperativul clasicizării literaturii noastre sub impulsul unei literaturi de cunoaştere şi observaţie morală. Pe lângă activitatea de critic şi istoric literar, **GC** a fost şi un remarcabil teoretician, ale cărui idei de poetică şi istoriografie literară converg spre unele principii ale criticii europene moderne. Prin dezvoltări catalitice sau modelatoare, întreaga noastră critică postbelică se va raporta la **GC**, văzut uneori ca model, alteori ca rival, cel mai adesea ca „complex" aproape insurmontabil.

SIMȚUL CRITIC[1]
(1927)

Este în genere admis, fie că se profesează o critică cu veleităţi ştiinţifice, fie că se judecă opera artistică în funcţie de impresiunea individuală, că pentru a putea emite o părere asupra valorii operelor literare este nevoie de simţ critic, tot aşa cum, pentru a gusta muzica sau pentru a găsi criteriul cel bun în viaţă, trebuie să ai simţ muzical, simţ moral etc. Ce este însă în chip mai lămurit acest simţ critic e o problemă al cărui răspuns pluteşte în negura ipotezelor, ca şi cauza cauzală sau natura electricităţii. Cei mulţi se mulţumesc să-i constate prezenţa primindu-i, cu mai multă sau mai puţină rezistenţă, sentimentele. Totuşi *Ştiinţa Literaturii* încearcă să-i dea un loc bine hotărât în activitatea spirituală. Simţul critic ar fi va să zică un simţ ca şi celelalte ce stau la poarta dintre lumea dinafară şi conştiinţa noastră şi ar avea prin urmare valoarea obiectivă pe care o au în genere simţurile, întrucât aduc în eul nostru o realitate ce se prezintă ca străină de el, dându-ne astfel putinţa de a o izola şi defini. Acest simţ însă, spre deosebire de celelalte, nu este necesar pentru conservarea individului şi ca atare nu-l au decât câţiva aleşi, a căror orientare va putea servi nu mai puţin de criteriu obiectiv şi pentru ceilalţi.

La o mai de aproape cercetare vedem însă că analogia cu domeniul sensibilităţii este superficială. Simţurile de la baza percepţiei sunt funcţiuni elementare şi nu pot lipsi deci într-un individ decât prin accident. A admite un simţ cu caracter de particularitate înseamnă a-i nega valoarea de agent al lumii externe, obiective, şi a-l reduce la o afecţie morbidă şi întâmplătoare. Dar în afară de aceasta simţul critic nu poate fi obiectiv în înţelesul ştiinţelor naturale, fiindcă prin el nu facem loc în conştiinţă nici unui *obiect*. Căci admiţând că opera literară este de natură psihofizică, de forma succesivă luăm cunoştinţă cu simţurile obişnuite, în vreme ce cu fondul psihic venim în contact pe cale emotivă. Toată lumea are, citind o poezie oarecare, o emoţie. Simţul critic nu stă în însăşi receptarea acestei emoţii, care e o funcţie psihologică, ci în sentimentul de *valoare* pe care ea îl deşteaptă în noi. Aşadar, orice analogie cu ştiinţele obiective fiind greşită de vreme ce ieşim din sfera activităţii teoretice spre a intra în aceea a activităţii normative a spiritului (cum de altfel recunoaşte însăşi *Ştiinţa Literaturii*), trebuie să renunţăm la ideea unei judecăţi universale în baza unui obiect real, adică independent de conştiinţă, deşi în conştiinţă.

Sentimentul estetic fiind de natură normativă, practică, ar putea găsi însă o analogie în simţul moral. Făcând din simţul critic o categorie a sentimentului, am ţine seamă pe de o parte de natura practică a lui, iar pe de alta am afirma

---
[1] Apărut în *Viaţa literară*, nr. 40, 5 martie 1927. Reprodus după *Principii de estetică*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968 (n.n.).

valabilitatea sa universală. Dar trecând peste faptul că o astfel de categorie ar fi o pură formă fără conţinut şi ne-ar împinge şi către admiterea unui concept universal al frumosului, suntem repede siliţi să recunoaştem absurditatea unei astfel de forme ce anticipează şi transcende percepţiile individuale ale Frumosului. Kant şi-a dedus categoriile sale din ştiinţele exacte. Niciodată însă noi nu vom putea deduce din toate sistemele de critică o formă constantă care să rezolve în sine impresiile individuale. Dimpotrivă, se pare că tocmai ceea ce formează esenţa operei de artă, valoarea, stă înlănţuită în cea mai dură contingenţă. Iată deci că trebuie să renunţăm la ideea unei ştiinţe a literaturii, fiindcă n-avem nici un element extern, obiectiv, nici o dispoziţie formală a spiritului cu caracter universal. Nu ne mai rămâne decât să introducem acţiunea critică a spiritului în viaţa practică a individului, adică în însăşi activitatea creatoare.

Dar ce-nseamnă atitudine normativă? Aceea în care spiritul îşi reprezintă faptul extern ca un produs posibil al propriei sale activităţi. Când zic că o acţiune este morală vreau să spun că imaginea propriei mele persoane săvârşind acelaşi act este admisă de conştiinţa mea; într-un cuvânt, că faptul a anticipat o dispoziţie permanentă a voinţei mele de a realiza aceeaşi acţiune. Trecând în domeniul estetic, câtă vreme voinţa mea nu participă potenţial la realizarea operei de artă, câtă vreme nu dau o *valoare* obiectului, admiţându-l ca un produs posibil al propriei mele activităţi creatoare, n-am decât o emoţie psihologică. În privinţa aceasta ne învoim cu *Ştiinţa Literaturii*. Natura nu poate fi frumoasă în înţeles artistic, ea nu reprezintă o valoare, căci nu mă pot închipui pe mine însumi în actul de a crea Natura. Între critică şi creaţie nu este o deosebire de esenţă, ci numai una de proces. Una porneşte dinafară spre a deştepta apetiţia creatoare, cealaltă procede dinăuntru spre a-şi găsi materia. Simţul critic e actul creator eşuat, răsfrânt în conştiinţă înainte de a ajunge la periferie şi devenit astfel sentiment artistic. În măsura în care materialul poetic deşteaptă în fantazia individului elanul creator, provocând astfel o realitate personală ce se recunoaşte într-o formă străină ca într-o expresie proprie, emoţia psihologică se transformă în sentiment estetic. Facultatea noastră creatoare nu poate însă da valoare întreg materialului perceput, nu poate adică recunoaşte peste tot o posibilă producţie proprie. O parte din opera artistică este deci respinsă de spirit, ca formă goală fără ecou asupra fanteziei, ca manieră ce nu dă normă activităţii artistice. Cu alte cuvinte, simţul critic este *forma* propriei noastre facultăţi creatoare, sub unghiul căreia primim şi valorificăm numai ceea ce ni se prezintă ca urmând normele de creaţie ale spiritului nostru. A înţelege înseamnă a crea din nou, a reproduce în tine momentul iniţial al operei.

Dacă însă critica nu e ştiinţă, fiind creaţie, este o tehnică. Nici un critic de artă nu s-ar încumeta să judece un tablou fără cunoaşterea tehnicii picturii. De obicei lumea vede în artă ca şi în fotografie Natura. Criticul vede însă în stil

principiul spiritului în actul de a se realiza. El admite sau respinge opera după cum ea se înscrie sau nu în forma spiritului său de creație. Cu cât un critic este mai artist, cu atât este mai îngust în aprecieri, deoarece fantazia lui e mai aproape de realizare iar materialul operei străine se găseşte în conflict cu materialul propriu al artistului-critic.

Critica astfel înțeleasă nu poate fi învinuită de impresionism în înțelesul rău ce se dă acestui cuvânt. Căci criticul nu se conduce niciodată după *impresie*, ci după *expresia* ca pură posibilitate a spiritului său. După cum în viața morală o acțiune este bună dacă intră în legea internă a conştiinței individuale, tot astfel o operă artistică este frumoasă dacă urmează normele de creație ale fantaziei noastre. Critică înseamnă într-un cuvânt valorificare în virtutea legilor individuale de creație ale spiritului. Fiind activitate practică şi nu teoretică, este artă, fiind autoconştiință creatoare, este tehnică.

Care este atunci momentul cu adevărat estetic din activitatea critică? Evident, *citatul*. A cita vrea să zică a izola ceea ce spiritul tău a creat din nou, dând fragmentului o valoare, recunoscându-l ca probabil produs al propriei fantazii. Prin aceasta se elimină elementul psihologic ca inactuabil. Uneori citatul singur poate sugera impresia de frumos. Cum însă spiritul nostru cu greu poate sări din atitudinea teoretică şi practică în cea estetică, e nevoie de procedee care sunt străine momentului estetic, ca izolarea citatului în mediu prozaic, clarificarea conținutului şi conturarea formelor pe cale inteligibilă. Aci este loc pentru toate sistemele de critică, eficace după timp şi spații în doze felurite. Ai cu atât mai mult talent critic cu cât poți izola citatul în relații abstracte mai multiple. Creație într-un fel, critica este, într-altul, cultură.

Şi pentru d. M. Dragomirescu critica este creație. Dar este creație având la bază originalitatea elementară (a ideii). Cum cu inteligența poți pătrunde o realitate existentă numai în măsura în care o creezi din nou, singur domnia-sa ne poate răspunde.

CE ESTE „IMPRESIONISMUL”?[1]
(1945)

Ideea, susținută de unii, că există o critică „impresionistă” pe de o parte şi una „rațională” pe de alta, efect al aplicării la rece în laborator a unei singure „metode” (idee, social vorbind, mizantropică, infirmând educabilitatea, estetică pe cât e cu putință, a mulțimii prin oraşe monumentale, pinacoteci, concerte populare, bun teatru clasic şi chiar viață de interior şi de fabrică luminoasă şi decentă), este eretică, fiindcă presupune că sunt critici care vin numai cu impresii fără rațiuni, iar alți critici numai cu rațiuni fără impresii. Ceea ce este absolut absurd, deoarece un examen critic începe obligatoriu printr-o „impresie” şi se împlineşte printr-un proces de raționalizare mai mult ori mai puțin aparent.

Termenul de „impresionism”, cu înțelesul de verdict nemotivat, bazat pe bunul-plac, oricât de fin, vine din publicistica franceză de acum câteva decenii şi a fost interpretat în sens peiorativ de nemulțumiții de critica unor oameni care, înrâuriți de tehnica plasticei impresioniste, ascundeau desenul erudit al paginii lor. Critica franceză, încă de mult, a luat în considerare cei doi termeni obligatorii ai oricărei critici, apăsând când pe unul, când pe altul. Unii au insistat asupra „gustului”, adică a capacității de a semnala, inefabil, inefabilul. „Le je ne sais quoi”, provenind din mai vechiul spaniol „el no sé qué”, este acest „gust”, adică putința de a avea „impresii” şi mai exact percepții artistice. Alții, cartezieni, au insistat asupra factorului clar şi distinct, asupra regulilor şi canoanelor. Fără îndoială că publicistul francez care veştejea la un critic modern „impresionismul” vroia a spune că criticul nu se raporta la „reguli”.

În estetică această confuzie de termeni de origine jurnalistică nu are nici un sens. La baza oricărei critici stă „impresia”, „percepția”. Este cu neputință unui surd să dea păreri asupra muzicii lui Mozart, chiar dacă i s-ar comunica această muzică în traducerea numerică a vibrațiilor fiecărei note. Ştiința însăşi este inaccesibilă unui om pentru care fenomenele nu există.

Ideea, acum, că „impresia”, chiar dacă admitem necesitatea prezenței ei principiale, e un moment curat irațional, deci nesigur, este şi ea eronată. În estetică nu e vorba de „percepția” oricui, adică a profanului, ci de „impresia” omului de gust. Francezii înşişi se raportau la „gustul francez”, negând această facultate germanilor. E vorba aşadar de impresia unor oameni cu simțurile pregătite. De altfel şi în percepția obişnuită nu se poate vorbi de arbitrar. Un om sănătos enunță percepții cu un caracter de obiectivitate perfect. Când un om normal zice: „Acest trandafir este roşu”, nu-i nici un motiv a întreba: care sunt rațiunile? Aşadar părerea că o impresie este „subiectivă”, în sensul de

[1] Apărut în *Lumea*, nr. 1, 30 septembrie 1945. Reprodus după *Principii de estetică*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968, (n.n.).

arbitrară, e un clişeu publicistic naiv. Simțurile ne dau tocmai imaginea lumii obiective. Subiectivă este în câmpul percepției doar iluzia, adică o interpretare singulară a datelor externe. În critică de altfel percepția e de fapt totdeauna o apercepție şi încă şi mai mult, un întreg proces rațional implicit. Într-o galerie de tablouri profanul stă nedumerit şi-şi dă o opinie hazardată, mai totdeauna ridiculă. Priceputul merge de-a dreptul la un tablou şi zice: „Un Botticelli". Acest simplu cuvânt conține şi o impresie de gust şi judecată complexă. Priceputul a fost izbit rațional de maniera botticelliană, de anatomia proprie lui Botticelli, de preferința pentru violaceu, de serafismul amestecat cu element păgân etc. Impresia lui de plăcere se susține deci pe motive tehnice îndelung controlate, e deci o impresie sintetic motivată, sintetic rațională. Expertul distinge îndată într-un muzeu ce e Renaştere şi ce e baroc, ce e şcoală perugină, şcoală sieneză ori venețiană, şcoala flamandă de şcoala spaniolă, pe un Breughel de un Goya. Aşadar e fals să se zică cum că impresia criticului e o simplă afirmație nemotivată. Raționalizarea criticii începe chiar prin impresie, datorită educației criticului, şi orice verdict aşa-zis impresionistic e o aplicare mentală a regulilor şi a valorilor stabilite. Dacă un profan aude *Steluța* şi un fragment din Mozart, este sigur că se va exalta de *Steluța*. El crede că plăcerea lui solitară, deşi foarte răspândită sau mai propriu neştiințifică, comună, e decisivă. Omul cu educație muzicală primeşte dimpotrivă cu rezervă *Steluța*. Numai impresia lui este obiectivă, esteticeşte, fiindcă are la bază un control rațional, deşi imediat, nedesfăcut. Specialistul recunoaşte în Mozart clasicitatea frazei, bunele raporturi muzicale, ce se pot verifica prin acea parte a fizicii numită acustică, interesarea pe cale sonică a întregii noastre capacități de sensibilitate auditivă.

A numi critic „impresionist" pe acela care posedă o percepție bogată, insinuând că raționalizarea la el cade pe planul al doilea, este prin urmare un nonsens, fiindcă criticul cel mai impresionist este în acelaşi timp şi cel mai familiarizat cu rațiunile.

CRITICĂ ŞI CREAŢIE[1]
(1958)

N-a trecut fără a fi observată agasarea pe care mi-o produce uneori insistenţa asupra activităţii mele de „critic”. Ea nu provine din faptul că nu admit a fi formulat judecăţi critice cu oarecare succes, nici din aceea că s-ar putea să rezulte o punere pe plan secundar a ceea ce se obişnuieşte a se numi „creaţie” (speculaţiile pe tema critică-creaţie le-am considerat totdeauna divagaţie pură); ci din motivul că se desparte creaţia de critică în mod arbitrar, vârându-se de altfel la critică ceea ce nu-i aparţine, şi pentru aceea că rar, ce-i dreptul, câte unul n-a văzut (după opinia mea particulară) punctul nuclear al faptei mele literare, în jurul căruia unele activităţi sunt epiteliale. Tonul subiectiv în care vorbesc nu trebuie sa facă şi se crede că socotesc propoziţiile mele infailibile (ce rost ar mai avea atunci critica şi discuţia în jurul ei?), dar acest ton e mai onest decât academismul plin de imense aluzii. De când au apărut jurnalele, revistele şi catedrele, cronica literară şi comentariile au devenit o profesie curentă, iar astăzi când masa de cititori trebuie orientată nu-i discuţie că avem trebuinţă de exegeţi şi de cronicari literari. Însă critica literară ca profesie nu acoperă exact *spiritul critic*. Ba se întâmplă chiar ca unii cronicari să n-aibă spirit critic şi să-şi tragă judecăţile lor din compararea operelor cu nişte precepte goale. Tinerii fără experienţă (şi toţi am trecut pe acolo), profesorii absoluţi recurg la silogism. Ei zic de pildă: un poet trebuie să rimeze bine şi să folosească o limbă frumoasă, literară; însă Călin Georgescu e neglijent la rimă şi scrie într-o limbă „aleasă”; ergo: Călin Georgescu nu e poet.

Spun deci că între „critică” şi „spirit critic” nu este coincidenţă, deşi cât mai multă interferenţă e de dorit. Spirit critic trebuie să aibă neapărat orice creator, atât sub aspectul teoretic cât şi acela percepţional. Un mare poet este ipso facto un estetician, fie şi aplicat numai la domeniul poeziei, şi e cu neputinţă să n-aibă opinii despre ceilalţi poeţi. Mi se pare chiar imposibil să nu şi le exprime. Toţi marii artişti, toţi scriitorii au făcut declaraţii estetice, toţi într-un chip sau altul au judecat nu numai pe artiştii şi scriitorii universali, ci şi pe contemporani, şi mulţi au o operă critică destul de întinsă. După De Sanctis, Giosuè Carducci este al doilea critic modern al Italiei, dar el era esenţialmente un poet. Baudelaire (pentru poezie şi plastică), Flaubert (pentru roman) au o fineţe de concepţie pe care n-a atins-o niciodată Sainte-Beuve. Dacă putem contesta din punctul nostru de vedere poezia lui Mallarmé şi mai degrabă pe imitatorii lui fără chemare, nu putem nega acestei poezii măcar mesajul ei

[1] Apărut în *Viaţa românească*, nr. 4, aprilie 1958. Reprodus după *Principii de estetică*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968, (n.n.).

critic. Căci dacă un artist, fugind de un echilibru prin osificare, poate, oscilând, să cadă într-o poziție oblică primejdioasă, fără ca el însuşi să găsească o stabilitate pe un plan superior, nu-i mal puțin adevărat că, analizând vechiul şi dislocându-l, permite descoperirea noului. Barochismul față de Renaştere a însemnat pătrunderea realismului în plastică şi înlăturarea primejdiei frumosului necontingent. Romantismul a adus problema şi lirismul după o epocă petrificată în didacticismul şi frivolitatea „micii poezii" a secolului al XVIII-lea. Chiar futurismul italian ca manifest concret, dacă nu satisface sensibilitatea, este ca gest critic un protest împotriva poeziei plină de circumvoluții solemne de la Parini şi Ugo Foscolo încoace şi a prozei cvasi-medievale cu „con ciò fosse cosa ché", o pledoarie pentru sinceritate şi notația vie. Dar fireşte Marinetti a dărâmat o casă, însă n-a putut ridica o alta cu sfărâmăturile ei.

Din cele de mai sus rezultă că opera critică cea mai desăvârşită şi mai plină de urmări este marea creație însăşi. Ea e totdeauna revoluționară, surprinde prin noutatea ei, reface concepția despre lume şi implicit judecă literatura veche. După apariția mişcării romantice nu mai era cu putință revenirea la clasicism. Voltaire a fost o mare figură, dar a scrie şi a polemiza ca Voltaire în secolul XIX era cu neputință. Fără a scoate din empireul lor pe marii creatori, noua creație ieşită în alt moment istoric arată eroarea de a copia pe cei vechi. Când un critic spune că o operă actuală e „clasică", ori infirmă valoarea ei, ori greşeşte, echivocând cuvintele, pentru că după Balzac nu mai poți fi un Marivaux. Sunt şi false pastişe, reveniri, aparent naive, la linii vetuste, cu scopul de a face şi mai evidentă noutatea. Aceasta constă nu în crearea unui univers integral nou ci într-o sensibilitate inedită corespunzând coordonatelor spațiale şi temporale.

Opera critică a creatorului pendulează între două extreme: sau creatorul inculcă idei despre artă (şi implicit şi judecăți despre artiştii care nu se înscriu modului său) prin opera sa creatoare; sau, devenind discursiv, şi deci conştient de propria sa operă, îşi exprimă ideile şi judecățile fără ficțiuni, ca orice estetician şi critic, totul fiind raportat, se-nțelege, în cele din urmă la personalitatea creatorului însuşi. Dar atât opera de creație cât şi cea de reflecție fac un tot şi nu se explică decât prin cea dintâi. Aceasta e deosebirea între opera critică a creatorului şi activitatea criticului profesionist, exclusiv judecător şi clasificator. Distincțiile din punctul de vedere al culturii sunt fără sens. Artistul trebuie să fie un om bine organizat intelectualiceşte şi chiar un erudit, oricât creația nu decurge direct din aceste însuşiri. Nici I. Creangă nu era lipsit de erudiție în domeniu1 folcloric. Artistul spontan şi inspirat căruia îi e teamă să deschidă un manual de psihologie ca nu cumva să-şi altereze intuiția nu-mi inspiră încredere. Nu este muzician acela care nu cunoaşte teoria

muzicală şi tehnica instrumentelor. Nici o simfonie nu poate fi compusă fluierând. Viscerele muzicale ale lui Haendel sunt în orgă, în pântecele ei apare inspiraţia. Când cineva afirmă despre oareşicine că este „un critic dublat de un artist”, calificaţia mi se pare superficială. Ori avem de-a face cu un artist care până şi în opera critică aduce modul de a gândi concret al artistului, ori respectivul este un critic profesionist necreator, dotat pe ici, pe colo cu oarecari graţii ale condeiului. Exerciţiul şi talentul nu sunt totuna cu arta. Proprie artistului este fantazia, prin care poate transforma orice idee generală într-o ficţiune, viabilă în sine şi care, cum am zis, are de la sine şi o funcţie critică. Putem susţine însă că un artist se dezvăluie larg ca critic, cele două momente reprezentând capul şi coada aceleiaşi unităţi biologice. Presupunând acum că un artist ar face operă de fantazie numai în articole critice, necreând de loc viaţă, fenomenul ar fi suspect, pentru că creatorul cel mai considerabil chiar în opera de ficţiune simte nevoia omenească, fie şi prin eroii săi, de a se descărca de conţinutul intelectului său fără „artă”, vreau să zic fără plastică, cu o imaginaţie numai de idei, încât un critic care fuge de cerebralităţi poate prea bine să nu fie nici artist, ci doar un ratat în amândouă întreprinderile, făcând un compromis hibrid între ideologia reflexivă şi cea reflectată.

Unica artă permisă în critică este acuitatea ideilor, pe care, lucru aparent curios, o posedă tocmai creatorii. Arta creatorilor care au o acţiune critică se manifestă nu ca o dublură, ci ca o zonă mai densă pe un fond mai translucid. Confuzie între criticul pur şi creatorul cu acţiune critică nu poate exista. Un erudit strânge un material documentar foarte bogat, îl supune unei atente critici de autenticitate şi pe urmă redactează o biografie. Un creator strânge şi mai mult material, ajutat de imaginaţie în cercetări, îl supune unui examen critic şi mai atent. El poate, redactând, să scrie mai tumultuos şi mai neglijent, uitând să se dubleze „de un artist”. Însă biografia lui prinde viaţă, eroul devine tip, ipoteza psihologică depăşeşte printr-un salt de creaţie simpla însăilare de date. Eruditul e un profesor, celălalt e un Rembrandt. De fapt creatorul nu scrie biografii şi exemplul meu e dinadins ireal. Creatorul caută aspecte biografice parţiale, spre a le supune mai uşor unei idei concrete, aşa cum a procedat Tolstoi cu Napoleon I. Invenţia ca modificare a adevărului istoric nu-i necesară. Voltaire a scris *Carol al XII-lea* cu o documentaţie solidă şi azi, şi a făcut totdeodată operă de moralist, de care nu-i în stare un profesor.

Opera critică a creatorului e asemenea operei plastice a unui Goya, mergând de la caricatură şi invectivă până la portretul de o penetraţie stranie, rezultat dintr-o scrutare ce pare indiferentă. Termenul „caricatură” ca imagine pentru critica directă a creatorului spre deosebire de aceea provocată prin descoperirea noului, nu înseamnă că eu cred că artiştii sunt în general caricaturanţi. Orice operă critică, fie şi de catedră sau de foileton, fiind

disecție, este o caricatură, fie că, izolând frumosul, încarcă natura simplă a creației, fie că, scoțând scheletul ei inteligibil, îi omoară viața. Criticul simplu, prin forța lucrurilor, şi nu îi găsesc o vină într-asta, e un omorâtor.

Cade, după mine, răspândita idee că artistul e mai puțin receptiv pentru toate formele de artă, având preferințe pentru acelea înrudite modului său. Cine trăieşte creația direct are o putere simpatetică mai mare. Conflictele dintre artişti nu trebuie să ne înşele. Marii creatori s-au admirat totdeauna reciproc şi câteodată reacțiunea lor negativă e un semn de a se fi simțit în fața unei alte realități artistice. Criticul profesionist, prin natura lui nevibratilă, este mai expus restrângerii gustului. El poate compensa răceala sa congenitală prin mai multă cordialitate în limbaj şi o modestie care să-l ajute să facă puntea de trecere între temperatura înaltă a operei şi cea joasă a cititorului obişnuit.

S-ar înțelege de aci că resping critica profesională şi o găsesc inutilă şi searbădă. Acesta nu e gândul meu în nici un chip. Este încântător când un mare creator îşi manifestă mulțumirea față de apariția altui creator, dar critica modestă şi instruită îmi comunică mai organizat reacția publicului contemporan şi prin el a umanității. Un om, mai ales cu simțurile educate şi cu intelectul exercitat, *nu poate* să fie total lipsit de sensibilitate. Altfel creația ar rămâne, cu această ipoteză mizantropică, etern incomunicabilă. În realitate umanitatea, mai cu seamă după o trecere de timp, dă asupra unei opere opiniile cele mai exacte. Omul în definiția lui nu e un refractar frumosului şi judecă bine, o conglomerație de oameni este adesea ezitantă. Criticul este acela care organizează impresiile generale, grăbind procesul de asimilare.

Ceea ce uneşte pe creator de criticul pur este faptul că nici un creator, chiar reticent în a da judecăți despre alții, nu se poate lipsi de spirit autocritic. Teoria creației ca proces ingenuu este o falsitate. Fireşte, o operă nu se face cu echerul în mână, ea nu e un fenomen industrial, dar conştiința însoțeşte ca un dublu pe omul spontan, care îşi dă foarte bine seama când o operă se naşte în sine după legile naturii sau când e trasă cu forcepsul. Un artist veritabil în clipele de ariditate abandonează temporar redactarea, lăsând ca viața să se mişte de la sine în pântecele creierului său. După ce o operă a fost sfârşită, un creator nu e liniştit, chiar când reacțiunile imediate ale opiniei publice sunt favorabile. Un artist are un fond de nelinişte care corectează infatuarea, însetat a verifica îndelung viabilitatea operei sale şi a găsi el însuşi o perspectivă obiectivă asupra subiectului său. Un mijloc serios în acest scop este recitirea peste mulți ani, când ne-am înstrăinat de operă prin distanță şi evoluție. Citirea tardivă ne revelă sau frumuseți de care ne mirăm că sunt produse de noi, sau iritabile stângăcii. Suntem nevoiți adesea a recunoaşte că o operă veche este ireparabilă. Lipsit de simț autocritic este creatorul care disprețuieşte opinia

criticii contemporane. Cu toată diversitatea reacțiunilor, în ciuda refuzurilor totale şi a unei întârzieri în receptarea esenței unei opere, această operă nu rămâne ignorată în configurația ei generală şi verdictul, cu observările de mai sus, se dovedeşte drept. Un corăbier nu încearcă să zboare cu orice chip prin aer când toată lumea îl încredințează că nu s-a mişcat din loc şi că vâslele navei sale nu s-au desfăcut ca aripile. Ceea ce însă este îndreptățit să facă un creator e de a nu ține seamă de verdictele premature şi fără apel. Astfel dacă Ibsen are un eşec în teatru, nu înseamnă că Ibsen nu e un mare dramaturg. A persista în intuiția critică despre sine însuşi până la o definitivă verificare a unei facultăți e o formă de autocritică. Demoralizarea pripită e rudă cu infatuarea, o dependență de ceea ce se spune superficial în rău, precum ultima e o tumefacție la ceea ce se spune superficial în bine. Creatorul trebuie să ajungă într-un timp dat să cunoască singur valoarea gestului său creator. Unui arhitect care pândeşte noaptea casele pe care le-a construit spre a vedea dacă nu se dărâma nu i-aş încredința nici o construcție. Spiritul autocritic al creatorului dă veritabilului artist o idee adecvată despre puterea sa, la care ajunge fără a ignora critica dezinteresată a contemporanilor.

Cum ar fi absurd să cerem creatorului să facă şi critică curentă, acțiunea criticii profesionale devine necesară şi de mare importanță socială. Spiritul critic profesional nu moare, mai ales în procesul de creştere al unei culturi, şi avem azi critici tineri plini de finețā şi de experiență, ale căror incertitudini în judecăți se datoresc mai ales condițiilor în care sunt nevoiți să judece şi care, ca să înlătur orice echivoc, nu sunt de natură ideologică ci accidentală. Ca simbolizare a judecății solemne a masei, criticul e acela care trebuie să prezideze acolo unde se alege şi se analizează operele. Sub acest unic aspect el nu trebuie să fie un funcționar al scriitorilor. În critica profesională nemulțumeşti prin laudă pe cei nelăudați, prin respingere pe cei respinşi şi prin tăcere pe cei de care nu te ocupi. Dacă nu eşti bine apărat de o lege imperturbabilă, viața ta morală e în primejdie. Cu toate acestea, cum până acum, în ciuda acestei condiții, au existat critici, nu am nici o îndoială că vor exista şi de aci înainte.

Nu confundați criticul profesional cu „profesorul" (termenul e curat convențional şi nu se aplică profesorilor de catedră ca atare). Un „profesor" este dintre aceia care, cum am spus mai sus, fac silogisme, neavând de la opere o impresie nemijlocită. Cineva, bine intenționat şi instruit, mi-a argumentat astfel: Dumneata ai scris o biografie a lui Ion Creangă. Dar ea nu e aşa de interesantă, întrucât Creangă însuşi şi-a povestit o parte a vieții în *Amintiri din copilărie*, iar restul vieții orăşeneşti rămâne fără interes, deoarece povestitorul e un rural etc., etc. Bineînțeles că de o asemenea opinie nu țin nici o socoteală, fără ca să-mi permit a trage vreo concluzie în favoarea operei mele şi de altfel

nici vreuna defavorabilă criticului în totalitatea acțiunii sale. Argumentația în sine este nu mai puțin o criză preceptistică. De şi-ar fi scris nu amintirile din copilărie (simple efuziuni lirice), ci toată viața, ca Chateaubriand în *Memoriile de dincolo de mormânt*, şi cu cea mai mare exactitate documentară, şi totuşi un biograf nu se dă înapoi de a scrie o biografie. Căci Chateaubriand se aşează în fața noastră aşa cum vrea el să fie văzut, iar noi vrem să-l caracterizăm aşa cum îl vedem noi. De ar fi autobiografia unui artist, cum e aceea a lui Benvenuto Cellini, inimitabilă în savoarea ei ingenuă, noi simțim neapărat necesitatea cerebrală de a supune în stil intelectual criticii proiecția fanfaronă a unui subiect. Las la o parte examenul celorlalte precepte.

Un tânăr m-a invitat cordial să mă ocup şi de scriitorii actuali. Nu-i ignorez şi nu-i socotesc nevrednici de atenția criticii. Dar eu nu sunt critic profesionist, vocația pentru acest gen îmi lipseşte, deşi probabil că nu şi spiritul critic. A verifica toate modurile de sensibilitate prin analiza scriitorilor şi toate formele de existență până la viețile scriitorilor, privite concret ca nişte ficțiuni coerente şi simplificate, aceasta este o faptă trecătoare la care m-a îndemnat un demon ce se aşeza la picioarele mele chiar sub catedră. Pot eu să-mi permit jocul neserios de a face operă de moralist şi literatură pe baza unor existențe în curs? Acest lucru l-a încercat E. Lovinescu şi n-a putut să nu greşească. Adesea dintr-o revărsare de cordialitate, îmi vine să iau condeiul să scriu despre tineri, lăsând o clipă din mână unealta mea de gravor. Însă bunul-simț îmi spune că despre tineri trebuie să vorbească tinerii. Flacăra mea, nemerită prin temperatura ei la topirea bronzului, poate să ardă crisalidele din care ies fluturii de mâine. Îmbrățişarea mea poate să prefacă în scrum pe îmbrățişat. Ceea ce spun e metaforic şi teribilist, dar conține un adevăr general, meditat cu melancolică simpatie. Fiecare generație îşi creează criticii săi, care, chiar când greşesc, simt mai de aproape bătăile inimii contemporanului lor, precum aud mai sonor pulsațiile a ceea ce a rămas viu din opera trecutului. Eu, dacă aş fi critic, m-aş prinde de ei, spre a evita să mă rup de prezent, zburând prea sus.

DESPRE BIOGRAFIE[1]
(1958)

Foarte mulți socotesc că pentru a scrie biografia unui scriitor este trebuință de cât mai multe documente şi că o biografie se vulnerează dacă, după apariția ei, într-un timp dat, ies la iveală noi hârtii: corespondență, acte publice sau alte asemenea. Sunt persoane suferind de o adevărata anxietate când află că în vreun fond a intrat o piesă informativă nouă şi se tem chiar să încheie cartea. Personal, am uzat aşa de mult de documentație, uneori punând chiar voluptate în a descoperi imposibilul, şi nu fără succes, împingând şi pe alții din apropierea mea la astfel de desfrâuri, încât nu pot să declar în chip simplist că cercetarea exhaustivă este de osândit. Ba chiar îmi displace informația repezită şi un demon interior mă împinge să tulbur pe alții cu alte amănunte pe care le dibui, malițios, când totul părea încheiat. Când nu mai găsesc o hârtie, mă duc la locul de naştere, să zicem, al scriitorului, îl descriu ca-ntr-un roman, şi iată un document nou, la care arhivistul nu se gândea. Totuşi, îmi exprim adesea scepticismul asupra arhivisticei excesive, ocolind voluntar unele mărunțişuri, şi prietenii mei se miră de această contradicție paradoxală.

De fapt, nu este nici o contradicție. Ce este biografia unui scriitor? Este viața în sensul cel mai înalt al cuvântului, succesiunea de momente superioare sufleteşti explicând opera, sinteza ideologică a zilelor trăite, proiectată pe tabloul epocii. Biografia ca şi romanul e o operă realistă, adică de generalizare concretă, iar nu de notație naturalistică. Şi, fiind vorba de viața unui artist, clasificarea nu e caracterologică decât întâmplător, ci estetică, interesându-ne în fond un mod de oglindire a vieții printr-o existență de creator. A vorbi de viața sentimentală a lui Chopin, fără a scoate un cuvânt despre muzica lui, este o aberație. Capitolele unei biografii sunt implicit sau explicit o cronologie a operei.

Admis fiind oricum că biograful se ocupă cu viața cerebrală a artistului, străduindu-se a-i descoperi finalitatea, se pune întrebarea care documente sunt bune şi care neglijabile. Nu sunt bune acelea care vorbesc despre viața mecanică a omului, despre existența lui stereotipă şi despre fapte tangențiale. Notele de plată a curentului electric sau a apei consumate, contractele de închiriere, biletele de tramvai, scrisorile trimise de necunoscuți, la care este evident că artistul n-a răspuns vreodată, invitațiile oficiale sunt piese care n-au nici o relație cu conştiința individului. Desigur că, în anume împrejurări şi cu ingeniozitate, se pot deduce şi din astfel de documente unele imagini de viață. Putem să aflăm, de pildă, de nu ştim, strada în care locuia artistul, să determinăm casa şi să o evocăm. Dacă descoperim însemnări de cumpărări

[1] Apărut în *Contemporanul*, nr. 4 din 31 ianuarie 1958. Reprodus după *Cronicile optimistului*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1964 (n.n.).

masive de lumânări de către un artist din secolul XVIII, putem presupune, fiind cazul, obiceiul de a aprinde îndelung lustrurile noaptea, de a veghea sau a da recepţii. Păstrarea însăşi a unor fiţuici mărunte, chitanţe, socoteli, poate revela, ca la M. Kogălniceanu, o trăsătură de caracter, meticulozitate, chivernisealǎ până la pedanterie. Dar, în fine, numai cu astfel de piese nu se poate scrie o biografie.

Rămâne corespondenţa, vreau să zic scrisorile artistului. Dar şi aci sunt rezerve de făcut. Sunt oameni care răspund conştiincios tuturor, fără a spune nimic despre ei sau prea puţin. În corespondenţă, minţim adesea pios. Un scriitor se roagă de redactorul unei foi să publice un „erratum”, recomandă unui dregător pe un solicitant, mulţumeşte unui confrate pentru o carte trimisă. Acestea sunt şi nu sunt documente, şi cine le introduce în biografie, „ţinându-se la curent”, o strică, fiindcă viaţa unui scriitor ajungând la claritate, după un timp de la moartea lui, se petrifică, şi nu mai asimilează alte celule. Încă o sută de scrisori noi, oricât de interesante, nu pot să-mi modifice imaginea lui Voltaire, cel cu chip de babă, al lui Houdon. Corespondenţa, ca să constituie un document, trebuie să fie de calitatea celei a lui Flaubert, care trăieşte epistolar. Desigur, aş putea să-l citez şi pe Prosper Merimée, care însă face, conştient, literatură, scriind pentru un public viitor.

Importante sunt mărturiile contemporanilor. Întrebarea este cine le face. O bravă menajeră, care ar relata că domnul Schopenhauer iese mereu pe stradă cu câinele său, fără a şti altceva, nu ne descoperă axul vieţii filozofului. Numai cine consultă opera îşi dă seama ca filozoful german, crezând într-un individ metafizic, ţinea imperturbabil un câine de aceeaşi rasă şi firmă, fiind convins că reprezenta acelaşi arheu canin. Eminescu a avut parte de martori insignifianţi şi obtuzi, persoane care l-au văzut la ospiciu sau în localuri, şi care ne-au lăsat umile anecdote. Şi totuşi, figura lui Eminescu se ridică până la cer dintre aceste oneste furnici, care au mers numai pe lângă tălpile lui.

Aci este o altă explicaţie. O biografie e în fond o lucrare mitologică şi dialectică totodată. Nu se poate scrie biografie decât despre un creator mort de mult, îndepărtat fiziceşte de timpul nostru, asupra căruia documentele directe, afară de operă, au pierit în cea mai mare parte. Pot chiar zice, biografia este arheologie, şi numai după ce timpul a mistuit arhivele e posibilă restituţia omului moral prin escavaţiuni. Semnificaţia unui artist se defineşte şi sporeşte prin proporţiile pe care le ia opera lui străbătând generaţiile, biografia de fapt nu e a artistului, ci a conştiinţei istorice, sedimentată dialectic în straturi. Dante este pentru noi misticul, medievalul, dar nici el, nici vreunul din contemporanii lui nu ştiau ce este evul mediu. Dimpotrivă, se credeau oameni ai timpului nou şi cultivau «il dolce stil nuovo». Biografia artistului începe, aş spune, nu cu anul naşterii, ci cu anul morţii. Cine nu trăieşte, post-mortem, crescând după aceea mereu, nu-i obiect de biografie.

– Cum? îmi va obiecta un scriitor contemporan, pe care îl preţuiesc – eu îţi

dau aci un pachet cu tot soiul de date complete despre mine, din care poți afla exact al meu „curriculum vitae”. Nu-mi poți oare face biografia?

– Nu, răspund eu. – Pot doar împărtăşi „date biografice”. Pentru viață îmi trebuie să te înfăşur mitologic în o mie de ani, să-mi dau seama dacă poți să spargi pereții sarcofagului de vremi.

E de la sine înțeles că am exagerat metaforic; principiul totuşi, după mine, rămâne în picioare[1].

---

[1] În continuarea rectificărilor *Viața lui M. E.*, ed. a III-a. După Aurel Vasiliu, *Bucovina în viața şi opera lui M. Eminescu*, Cern. 1943: p. 67: „Strada Sfintei Treimi nr. 1309...”; p. 68: „dl. Wolff, directorul cu mustăți tarasbulbiene”; p. 81: „de frații Costin şi alți boieri locali”; p. 95: „aşa-zisa «bibliotecă a gimnaziştilor români», înregistrată într-un consemnăciunar”; p. 96: „Trei dintre cărțile dăruite de el bibliotecii...” Erori de transcripție: p. 93: „Angelo Malipieri”; p. 127: „Cicilia”. După D. Şt. Petruțiu, *Eminescu la Sibiu* în *Tribuna*, 1958, nr. 2, p. 132: „se îndreaptă către Sibiu, unde trase în cea mai mare parte, inclusiv Eminescu, la *Hotel Bucureşti*”. După documente arhivistice: p. 161: „Chibici Râvneanul, zis şi *pasăre turcească* (născut în satul Revna la 13 mai, 1847)”; p. 246: „...Eminescu «doctorand în filozofie» avu norocul să fie numit la 23 august, 1874, director al bibliotecii...”; „Trei Ierarhi. În ziua de 30 august, în aula Universității depunea jurământul în fața rectorului Ştefan Micle. Titu Maiorescu, ministru de instrucție, aflând de această evaziune de la studii, semnase, se înțelege, numirea, întărită prin decret la 16 octombrie 1874 (Arh. St., M.I., dos. 2588, còpii El. Piru), dându-şi seama...” La Arh. St., în dosarele M.I., nr. 3063, 3188, 3220, din 1876 sunt numeroase rapoarte eminesciene din 1875-1876, anii revizoratului, care însă nu aduc nimic substanțial nou. După ştiri şi scrisori în copie la I.I.L.F.: p. 333: „Veronica Micle, născută Ana Câmpeanu la 22 aprilie 1850, fata...”; p. 335: „...nimic nu trăda o turburare sufletească deosebită. Din epistole, scrise între 5 noiembrie 1875 şi 28 mai 1876, într-o franțuzească grațioasă, dar cu greşeli de ortografie, către Eugenia Frangolea, viitoarea soție a lui Samson Bodnărescu, elevă a Institutului pedagogic din Gothe, apoi la Berlin, vedem că Veronica oscila între snobism şi decepție. Evenimentele din iaşi erau de soiul acesta: «le colonel Dabija a épousé, Mr. le Dr. Peridi une autre M-elle Cozadini, Mr. Etienne Mandrea, M-elle Gheuca»; «un des Mrs. Draghici épouse M-elle Predidici», o «charmante maîtresse» a căpitanului Pruncu s-a otrăvit aflând că ofițerul vrea să se însoare cu alta. Domnul Leon Ghica «un beau jeune homme de l’aristocratie c’est (sic) donné un coup de revolvère (sic) dans la poitrine» fără a se şti pricina. Veronica şedea în casă câte 15-20 de zile în şir, şi în decembrie 1875 citea «Les tragédies de Paris, un roman d’ailleurs assez fade», dar «en vogue». Invitată la balurile clubului, ezita a se duce. Îi trebuiau 40 de galbeni pentru toalete şi se temea de acea lume «dont l’élégance vous éblouit et qui regarde d’un oeil piteux *la grenouiile prolétaire* qui se fourre dans son sein”.»; p. 141: „...se reprezenta *Ştrengarul din Paris* (*Le gamin de Paris*, desigur, al lui Scribe)”. (n.a.)

TEHNICA CRITICII ŞI A ISTORIEI LITERARE[1]

(1938)

– fragmente –

Punerea laolaltă a criticii şi a istoriei literare când e vorba de a le studia tehnica nu trebuie să mire, deşi mulţi s-au obişnuit a despărţi istoria literară de critica aşa-zisă estetică, făcând din cea dintâi numai o introducere la cea de a doua. În realitate, critică şi istorie sunt două înfăţişări ale criticii în înţelesul cel mai larg. Este cu putinţă să faci critică curată fără proiecţie istorică, cu toate că adevărata critică de valoare conţine implicit o determinaţiune istorică, dar nu e cu putinţă să faci istorie literară fără examen critic. Cine exclude criteriul estetic din istoria literară nu face istorie literară, ci istorie culturală. Aşadar putem încă de la început afirma, sub rezerva demonstraţiei ulterioare, că istoria literară este forma cea mai largă de critică, critica estetică propriu-zisă fiind numai o preparaţiune a explicării în perspectiva cronologică. Ne vom folosi deocamdată numai de noţiunea de istorie literară.

Benedetto Croce a tăgăduit propriu-zis putinţa istoriei literare. Pentru el istoria se întemeiază pe conceptul de progres, nu în înţelesul absolut finalist hegelian ori evolutist, ci în acela uman de activitate îndreptată conştient spre un scop. Însă operele de artă sunt fenomene izolate, remarcabile numai prin expresivitatea lor. O operă există artisticeşte sau nu există. Orice relaţie între opere rămâne exterioară, neputându-se bunăoară, esteticeşte vorbind, stabili vreo legătură cauzală între Dante şi Shakespeare, unica notă a operei lor fiind aceea că sunt în sfera artei. Totuşi Croce face mare caz de istoria literară, el însuşi profesând-o cu pasiune, şi este capul unei întregi direcţii literare al cărui cuvânt de ordine este: *prin critica istorică la critica estetică*. Prin istorie literară Croce înţelege însă, ca mulţi alţii de altfel cu sau fără pretenţii de esteticieni, o operaţie preliminară sau recapitulativă, exterioară momentului criticii estetice propriu-zise, care constă în simpla afirmare sau tăgăduire a existenţei operei de artă ca produs expresiv. Ca act pregătitor, istoria literară este metoda de a pune pe critic ca reproducător exact în situaţiunea în care se afla autorul ca creator. Însă multe din elementele constitutive ale operei fiind şterse prin trecerea vremii, cum e cazul cu opera lui Dante şi a lui Shakespeare, restaurarea lor devine o condiţie neapărată a reproducerii critice.

„Fără tradiţiune şi critică istorică – zice Croce – înţelegerea tuturor sau aproape tuturor operelor de artă ar fi pentru totdeauna pierdută; noi am fi ca nişte animale vârâte numai în prezent sau într-un trecut foarte apropiat. Numai încrezuţii dispreţuiesc şi iau în râs pe acei care reconstituiesc un text autentic, care explică sensul vorbelor şi obiceiurilor uitate, care cercetează condiţiile de

[1] Apărut în *Adevărul literar şi artistic*, nr. 908 şi 910 din 1 şi 15 mai 1938. Reprodus după *Principii de estetică*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968. (n.n.)

viață ale unui artist şi săvârşesc toate acele lucrări ce învioreză trăsăturile şi coloritul originar al operelor de artă."

Ca operație recapitulativă, neexistând progres estetic în umanitate, istoria literară s-ar ocupa cu creşterea şi scăderea conştiinței estetice, ca simple fenomene de istorie a culturii.

Teoria lui Croce cuprinde o observație indiscutabilă, aceea că foarte adesea o operă literară se stinge din cauza depărtării momentului istoric în care a luat naştere. Sunt opere la citirea cărora contimporanii au plâns sau au râs şi care azi ne lasă cu desăvârşire indiferenți. Dar mai ajută oare la ceva exegeza în acest caz? E un adevăr banal că operele mari sunt acelea care, prin universalitatea pasiunilor pe care le tratează, sunt înțelese oricând. Prea puțină lumină poate adăuga examenului critic reconstrucția momentului în care s-au desfăşurat faptele din *Iliada* şi nu e nevoie nicăieri şi nicicând de vreun comentar ca să râdem la *Avarul* lui Molière. Deşi unii au emoții complimentare, prin exegeză, aceştia nu sunt tocmai aceia care înțeleg mai bine. Sunt *rafinații*, *cărturarii*, oamenii voluptoşi de cultură, în fond prea puțin preocupați de probleme de valoare. Orientarea practică a criticii în ultimele decenii a fost tocmai în direcțiunea distingerii a ceea ce este universal într-o operă de ceea ce *datează*. Zeci de volume de exegeză nu vor fi în stare să ne mai facă să gustăm aluziile din teatrul lui Shakespeare, dar *Hamlet* rămâne. Croce ajunge la această definiție a istoriei literare din motive pur logice. Definind opera de artă ca expresie, el ajunge în chip necesar la încheierea că nu există scară de valori în artă. O operă există ori nu, şi operele care există esteticeşte sunt toate de aceeaşi unică valoare a existenței. A recunoaşte *universalitatea* unor opere şi *caducitatea* altora ar fi însemnat pentru Croce să se pună dintr-un punct de vedere conținutistic, adică să afirme că sunt teme bune şi teme rele, genuri mari şi genuri mici. Însă pentru el nu există valori de conținut.

Punctul de vedere al lui Croce este evident greşit. Cu tot versul celebru al lui Boileau:

Un sonnet sans defaut vaut seul un long poeme...

numai cu un sonet nu se face operă mare. Există o ierarhie de valori după complexitate sau după profunditate. Dar nu trebuie să se creadă că această profunditate este a conținutului. Atunci un poem filozofic ar fi mai profund decât o poezie erotică bună. Putem reintroduce conceptul de conținut în artă şi să facem critică conținutistică, însă într-alt sens care nu se abate de loc de la punctul de vedere al esteticienilor puri ca Benedetto Croce. Până acum se înțelegea prin conținut *materia* din care cu ajutorul *formei* ieşea opera de artă. Admițând această identitate, putem ajunge la cele mai grave erori critice. Punctul de plecare al criticului şi istoricului literar este opera ca realitate artistică. Însă când o operă există, ea începe a-şi afirma un conținut care nu

este materia din care a ieşit, ci viaţa fictivă pe care o începe. *Hamlet*, *Crimă şi pedeapsă* sunt obiectul a consideraţii de tot felul, pe care unii ar fi înclinaţi a le socoti exterioare problemei estetice şi fără îndoială că autorii înşişi nu s-au gândit vreodată că vor stârni atâtea comentarii. Şi totuşi a face psihologia şi patologia lui Hamlet, a face sociologia lumii lui Dostoievski ori a determina gândirea eroilor lui, nu este de loc o lucrare în afara esteticei, ci critica literară însăşi. Căci orice fel de consideraţie este un fel de a afirma vitalitatea operei de artă şi întâi de toate existenţa ei. Sunt multe opere care tratează mai adânc problemele lui Shakespeare şi ale lui Dostoievski, dar n-au stârnit nici o discuţie, fiindcă aceste opere nu existau esteticeşte. Conţinutul e pus în clipa naşterii operei de artă, nu înaintea ei. Nici un autor mai îndepărtat de gândul adâncimii prin materie ca Flaubert. El e artistul pur în sensul lui Croce. *Madame Bovary* este tot ce poate fi mai plat sub raportul conţinutului anterior şi totuşi acest roman a stârnit discuţiile cele mai variate şi a dus chiar la formularea aşa-zisului *bovarism*, iar alte opere mult mai adânci prin intenţie au rămas fără ecou. Explicaţia este că *Madame Bovary* există în planul ficţiunii şi are aşadar adâncimea realităţii. Când o operă mare apare, probleme numeroase şi neprevăzute se iscă în jurul ei, aşa cum se nasc în jurul oricărui fenomen. *Iliada* este o realitate şi ca atare suntem îndreptăţiţi să studiem psihologia eroilor, gândirea lor, instituţiile lor şi aşa mai departe şi niciodată nu ne vom putea opri. Una este a studia condiţiunile din care a ieşit o operă şi alta a studia urmările ei. Cine cercetează împrejurările sociale din care a ieşit observaţia din *Madame Bovary* face istorie exterioară literaturii, cine studiază lumea însăşi din acel roman ca realitate cu toate problemele ce decurg din ea, acela numai face istorie literară. Prin urmare există două istorii: istoria fenomenelor reale şi istoria fenomenelor fictive sau artistice. Aceste două istorii nu se deosebesc fundamental între ele. Singura deosebire este că faptele istorice sunt evidente, în vreme ce faptelor ficţiunii trebuie să le dovedim realitatea artistică. Însă putinţa de a le desfăşura istoriceşte e o dovadă că ele există, altfel studiul istoric pare fals. Conceptul de progres pe care Croce îl cere în istorie poate fi urmărit şi în istoria literară. Între eroii romanelor din secolul al XVIII-lea şi cei ai romanelor din secolul al XlX-lea este o continuitate spirituală, precum este şi între lirica aceloraşi secole. Dar nu este decât între momentele realmente artistice, restul fiind lipsit de semnificaţie, încât este o iluzie să credem că am putea face istoria spiritului unei epoci în afara istoriei de valori. Unii au şi încercat a determina stiluri, dar noţiunea e prea abstractă, ducând la ideea rotaţiunii şi sugerează prea mult noţiunea de formă. Succesiunea în istoria literară este, ca şi în istoria politică, empirică şi neprevizibilă.

Admiţând deci că istoria literară ca istorie de valori este legitimă, acceptând lateral şi istoria condiţiilor materiale din care iese o operă, adică istoria culturală, confundată în genere cu istoria propriu-zis literară, cu observarea că nu se deosebesc profund de istoria generală, să vedem care sunt

condițiile istoriei. Istoria ar fi „totalitatea manifestărilor de activitate şi de gândire umană, considerate în succesiunea lor, în dezvoltarea şi raporturile lor de conexitate sau de dependență” (Gabriel Monod). Trebuie să amintim că una din cele mai limpezi formulări ale condițiilor istoriei a dat-o A. D. Xenopol, care a deosebit faptele de repetiție din ştiințele exacte de faptele de succesiune din istorie, care nu se pot formula în legi, ci numai grupa în serii fenomenale, stabilindu-se între ele raporturi de la cauză la efect. De bună seamă că raportul de cauză nu poate fi introdus în istoria literară, fiindcă în nici un caz nu se poate admite că purtările lui Hamlet au înrâurit istoriceşte pe Raskolnikoff. Dar este evident că se impune o ordine substanțială, neputându-se gândi un Hamlet după Raskolnikoff, chiar dacă mai târziu am pierde cronologia faptelor. Operele literare au neapărat o dată care constituie o notă a existenței lor.

Când este vorba de istorie, îndeosebi de istoria literară, expresiile care vin mai des şi mai cu emfază în gura istoricului sunt *obiectiv* şi *ştiințific*. O operă este obiectivă, ştiințifică, alta dimpotrivă este subiectivă, neştiințifică. Se mai vorbeşte apoi de onestitate şi neonestitate. S-ar părea dar că istoria este o chestiune exclusiv de disciplină. Cei mai concesivi teoreticieni admit că în expunerea rezultatelor se cere şi talent, dar ne încredințează că istoria este o ştiință în sensul că reunirea, verificarea şi coordonarea faptelor sunt supuse la reguli speciale de critică şi metodă ştiințifică. Totuşi această concepțiune este exagerată şi vom vedea de ce. Este de notat că rigoriştii fac foarte adesea observațiuni care sunt adevărate şicane. Mulți din cei care studiază la noi pe Eminescu scot exclamații de indignare când cineva scrie *Mihail* în loc de *Mihai Eminescu*. Ei notează abaterea „de la ştiință” astfel: *Mihail (sic!) Eminescu*. A cita versuri de Eminescu în scopuri cu totul estetice dintr-o ediție declarată neştiințifică este o mare culpă. Opera care cuprinde asemenea abatere încetează de a mai avea vreo valoare şi e declarată *neştiințifică*. Se face deci confuzie între metodele de observație istorică şi tehnica expunerii.

În ce poate consta obiectivitatea în istorie? În ştiință ea ar însemna aşteptarea ca un număr suficient de experiențe să îndreptățească inducția. În istorie, unde toți recunosc două momente: strângerea faptelor şi interpretarea lor, obiectivitate nu poate însemna decât plecare de la fapte autentice. Rigoriştii însă vorbesc des de subiectivitate, de atitudine neştiințifică cu privire la interpretare. Deci se pune întrebarea: obiectivitatea şi subiectivitatea, admițând că cercetătorul n-are intenții neoneste şi porneşte de la fapte autentice, este numai o chestiune de ştiință ori de neştiință? Răspunsul este acesta: *în afară de autenticitate şi onestitate, noțiunea obiectivității n-are nici un sens. Orice interpretare istorică este în chip necesar* ***subiectivă***.

Nu avem nevoie să recurgem la imagini din filozofie, la apriorismul lui Kant ori la concepția schopenhaueriană a lumii ca reprezentare a noastră. Acolo e vorba de condițiile înseşi ale obiectivității, pe când aici este o

problemă specială, proprie istoriei. Dacă e vorba de îndreptăţiri filozofice, putem să apelăm la psihologie. Există o direcţiune numită Gestaltpsychologie, psihologia formală. Reprezentanţii ei mai de seamă sunt Wertheimer, Köhler, Koffka şi Lewin. Noţiunea fundamentală a acestei direcţiuni este aceea de structură, organizaţiune, formă. Vechiului asociaţionism, care vedea în orice percepţie o sumă de senzaţiuni, gestaltismul îi opune concepţia percepţiei ca fenomen originar. Fiecare percepţie are o structură proprie, o organizaţiune, care nu este suma părţilor ci mai mult decât o adiţiune. Fie că forma e chiar în lumea fizică, fie că este un unghi de vedere al nostru, ea trebuie să fie desprinsă din aglomeraţiunea de senzaţiuni, cu ea începându-se fenomenul propriu-zis. Cu alte cuvinte, cunoaştem în măsura în care recunoaştem o structură, în care organizăm. Sunt mulţi aceia care privesc un tablou fără să-l vadă cum trebuie, fiindcă n-au izbutit să delimiteze contururile. Aplicând această observaţie gestaltistă în câmpul mai larg al istoriei, ajungem la încheierea că faptele, ca să devină fenomen istoric, au nevoie să fie văzute într-o structură, să capete de la noi un sens. Ideea de structură în istorie a emis-o mai de mult filozoful Dilthey. Acesta trăieşte pe ruinele lui Hegel, de la care a înlăturat finalismul exagerat, dar a păstrat obişnuinţa de a-şi proiecta ideile generale în istorie, în care dacă nu mai găseşte absolutul, află însă structuri succesive. Deocamdată n-avem nevoie de a ne sprijini pe o filozofie spre a demonstra subiectivitatea necesară în istorie. Ea reiese dintr-o simplă analiză a faptului istoric. Acest fapt nu există în sine cum există faptul fizic, ci numai ca un punct de vedere. Faptele noastre de acum nu sunt istorice ci existenţiale. Dar orice fapt, oricât de indiferent în sine, introdus într-o structură de un istoric, devine istoric. Istoria este interpretarea însăşi, punctul de vedere, nu grupul de fapte, şi această interpretare presupune un ochi formator. Un şir de soldaţi îngheţaţi se târăsc prin zăpada prin Rusia. În fruntea lor călare cu capul în piept înaintează un bărbat care răspunde la numele de Napoleon. Scena în sine e fără sens. Dacă însă o introducem în conceptul de campanie în Rusia şi pe acesta în acela de epocă napoleoniană şi pe cel din urmă în conceptul de istorie a Franţei, atunci abia începem să avem istorie. Se va putea observa însă că aceste organizaţiuni sunt obiective, adică oferite de la sine, cu necesitate, tuturor. În istorie şi mai ales în istoria literară nu există structuri obiective, ci numai categorii, puncte de vedere. Au existat oare Renaşterea, Romantismul? Au fost succesiuni de fapte indiferente care nu s-au impus ca structuri decât atunci când câteva minţi geniale, îndeosebi Burckhardt şi Doamna de Staël, au început să întrevadă în fapte unele organizări. Aceste formulări nu sunt arbitrare decât fiindcă faptele pe care se bizuie sunt autentice; dar subiective, adică ieşite din mintea unuia singur, sunt cu siguranţă. E de ajuns ca un alt cap formator să sfărâme aceste structuri şi să întocmească pe baza faptelor altele, şi Renaşterea, Romantismul dispar sau rămân alături de alte unghiuri istorice. Este o prezumţie că o dată determinat obiectul, istoricul literar n-are altceva de

făcut decât să-l studieze după toate regulile. Care reguli? În şcoală se studiază de obicei o operă literară sub raportul fondului, al formei, al înrâuririlor, al soartei literare etc., crezându-se că acestea sunt criteriile ştiinţifice absolute, când în fond sunt numai nişte puncte de vedere personale ale unor esteticieni dualişti. Croce studiază *ştiinţific* o operă sub raportul numai al expresivităţii ei, un fragmentarist caută fragmentele viabile, un purist caută poezia pură. Metoda este aşadar în strânsă legătură cu noţiunea de valoare şi cu unghiul de vedere propriu. Nu numai atât. Planul de lucru aplicat la unul nu se potriveşte la altul. Ca să înţelegi pe Creangă, pe Eminescu şi pe Caragiale, trebuie să descoperi la fiecare o structură proprie. Însă a descoperi este totuna cu a inventa, fiindcă dacă ea ar fi evidentă oricui, n-ar mai fi nevoie de nici o sforţare metodologică.

Există în Franţa o şcoală istorico-literară universitară, şcoala lui Lanson, care vrea să opună metoda ştiinţifică diletantismului unor critici ca Taine, de pildă. Activitatea didactică a acestei şcoale e foarte interesantă, dar direcţia ei este lipsită de orice concepţie. Insistând prea mult asupra metodei de lucru, ea nu e în stare să explice în ce scop se întrebuinţează aceste metode, întrucât nu poate explica rostul istoriei literare. Ea pretinde că istoria tinde „să restituie şi să descrie trecutul", că ea încearcă să înţeleagă şi să explice, adică să găsească „le comment et le pourquoi, mecanismul şi cauza fenomenelor literare". Ca să descrii trecutul în materie de literatură trebuie să introduci în succesiunea indiferentă a faptelor un sens, o structură, altfel nu există istoria. Cât despre „le comment et le pourquoi", orice om de oarecare concepţie estetică înţelege că e o propunere fără nici un înţeles în câmpul artei. O eroare şi mai gravă a acestei şcoli este de a crede că un subiect se poate epuiza, în care scop se recomandă cercetătorilor o întreagă tactică pentru a descoperi subiectele netratate încă sau tratate incomplet ori neştiinţific. Totdeodată se mai profesează şi demoralizanta teorie a cărţilor învechite, în virtutea căreia, adăugând câteva puncte noi la bibliografia unei opere, ai scos-o din circulaţiune. În realitate toate noile informaţii nu vor putea distruge *Histoire de Charles XII* a lui Voltaire, nu fiindcă ar fi scrisă frumos, ci pentru că Voltaire a găsit un punct de vedere solid şi probabil în intuirea personalităţii eroului. Alţii pot scrie alte monografii fără s-o înlăture pe cea dintâi. Poate un cercetător să pună tom peste tom în cercetarea unei aşa-zise probleme şi să socotească studiul exaurient; un punct de vedere creator face din tot studiul lui un morman de hârtie. Un elev al lui Lanson, Gustave Rudler, persiflează pe Taine. „Taine – zice el – se juca cu noţiuni îngrozitor de complicate, ca acelea de rasă şi de mediu; el întrevedea cauze aşa de generale că între ele şi fenomenele particulare distanţa era enormă, de netrecut, raportul nedemonstrabil... Noi facem mai puţin măreţ, dar mai strâns. Noi studiem faptele vecine după timp şi spaţiu, sforţându-ne să atingem cauzele imediate şi contingente şi luând seama ca din lanţul raporturilor să nu lipsească inele". Toate acestea sunt prezumţii

de istoric fără pregătire filozofică. Arbitrarul punct de vedere al lui Taine rămâne ca o strălucită încercare de formare a faptelor informe, iar cauzele imediate şi contingente nu ne interesează de loc. Toate acestea sunt mimetisme sub înrâurirea metodelor din ştiinţele exacte. Însă acolo explicaţiunea are ca scop ridicarea la concepte cu sfera din ce în ce mai largă, în vreme ce în istorie a înţelege înseamnă a descoperi umanitatea faptelor. O biografie este bună, substanţial ştiinţifică, atunci când toate momentele ei apar ca momente coerente de manifestare a unui erou. Dacă nu este astfel, toată ştiinţa e inutilă şi explicarea rămâne o seacă teorie. Încheierea este: *rostul istoriei literare nu e de a cerceta obiectiv probleme impuse din afara spiritului nostru, ci de a crea puncte de vedere din care să iasă structuri acceptabile*.[1]

II

Din capitolul precedent reiese că nu există istorie literară ci numai istorici literari. Înainte de a examina metodele, se cade dar să vorbim despre condiţiile de a putea fi un istoric.

Este un lucru care de obicei se trece cu vederea, dar care este totuşi capital: istoria literară este o istorie de valori şi ca atare cercetătorul trebuie să fie în stare întâi de toate să stabilească valori, adică să fie un critic. Mulţi istorici literari îşi închipuie că operele de mâna a doua sunt mai importante, întrucât ele zugrăvesc o epocă, şi că prin urmare istoricul se cade să studieze orice fenomen. Este o poziţiune falsă, ieşită şi dintr-o greşită opiniune despre raportul dintre viaţă şi artă. Se crede anume că există un spirit al vremii care înrâureşte pe artist şi că studiind acest spirit în operele mediocre vom ajunge să înţelegem operele de creaţie. Se confundă deci istoria spiritului public cu istoria operelor de artă ca rezultate ale efortului artistic. Dar, în fond, există oare un romantism al vieţii publice şi al literaturii mărunte din care s-ar fi inspirat marii romantici? Fără prejudecăţi ne vom încredinţa că nu există. Romantismul este o atitudine exclusiv a marilor romantici, care apoi fireşte s-a generalizat prin imitaţie. Putem să studiem oricât poezia mediocră şi spiritul public din România până la 1871. Nu vom găsi nici urmă de eminescianism. Eminescianismul este un produs al lui Eminescu.

Când însă definim o valoare putem să ne creăm concepte ca romantism, eminescianism, prin care să simbolizăm un număr de atitudini. Nu există în istoria literară literatură mediocră dar reprezentativă dacă n-am definit întâi valorile estetice absolute. O istorie literară fără scară de valori este un nonsens, o istorie socială arbitrară.

[1] În direcţiunea aceasta, oarecum, merge şi gândirea lui Henri Massis (*Jugements*, I, p. 65), cu deosebirea că „punctul de vedere" este dogma catolică. „Aussi bien l'histoire n'est pas et ne peut pas être une science, car elle ne porte que sur des faits individuels et contingents; par là-même, le caractère scientifique est contraire à sa nature et à ses possibilités. L'historien, pour opérer un choix entre les faits qui lui sont connus, doit recourir à un jugement de valeur qui n'a ni son principe, ni son point d'appui dans l'histoire elle-même".

Dar dacă un istoric literar trebuie să fie mai întâi un critic, ce este un critic? Poate învăța cineva să fie critic? Răspunsul este: nu. Critica este o vocațiune aşa cum sunt poezia, romanul şi celelalte arte. Nu poți fi critic numai cu voință şi deci istoria literară în fundamentul ei nu este o ştiință. Croce însuşi acceptă acest punct de vedere.

„...activitatea prețuitoare – zice el – care critică şi recunoaşte frumosul se identifică cu aceea care îl produce. Deosebirea constă numai în diversitatea împrejurărilor, fiindcă o dată e vorba de producțiune şi altă dată de reproducțiune estetică. Activitatea care judecă se zice gust; activitatea producătoare, geniu: geniu şi gust sunt, deci, în substanță identice. Această identitate se întrevede atunci când îndeobşte se observă că criticul trebuie să aibă ceva din genialitatea artistului şi că artistul trebuie să fie dotat cu gust; sau că este un gust activ (producător) şi unul pasiv (reproducător)”.

Prin urmare după Croce un critic trebuie să aibă gust şi gustul este din aceeaşi substanță ca şi geniul. Propozițiunea nu e clară şi mulți ar putea afirma că au gust fără să-l aibă. Conceptul de gust este confuz şi învechit. La noi d-l M. Dragomirescu l-a înlocuit cu simțul critic care ar fi un nou simț pe lângă cele obişnuite şi prin care am lua cunoştință în chip obiectiv de capodoperă. În felul acesta critica devine o Literaturwissenschaft, o Ştiință a Literaturii. Nu trebuie prea multă demonstrație ca să ne dăm seama că lumea nu are în genere acest simț şi când o facultate nu e generală nu se poate întemeia pe ea nici o observație obiectivă. Nici capodopera nu există obiectiv, ci e rezultatul proiectării asupra unui produs uman a unui sentiment de valoare. Mai bine putem înțelege atitudinea critică printr-o analogie cu sentimentul moral, cu alte cuvinte în cuprinsul activității normative a spiritului.

Dar ce înseamnă atitudine normativă? Aceea în care spiritul îşi reprezintă faptul extern ca un produs posibil al propriei sale activități. Când zic că o acțiune este morală vreau să spun că imaginea propriei mele persoane săvârşind acelaşi act este admisă de conştiința mea; într-un cuvânt că faptul a anticipat o dispozițiune permanentă a voinței noastre de a realiza aceeaşi acțiune. Trecând în domeniul estetic, câtă vreme voința mea nu participă potențial la realizarea operei de artă, câtă vreme nu dau o *valoare* obiectului, admițându-l ca un produs posibil al propriei mele activități creatoare, n-am decât o emoție psihologică. Natura nu poate fi frumoasă în înțeles artistic, ea nu reprezintă o valoare, căci nu mă pot închipui pe mine însumi în actul de a crea natura. Între critică şi creație nu este o deosebire de esență, ci numai una de proces. Una porneşte dinafară spre a deştepta apetiția creatoare, cealaltă procede dinăuntru spre a-şi găsi materie. Simțul critic e actul creator eşuat, răsfrânt în conştiință înainte de a ajunge la periferie şi devenit astfel sentiment artistic, actul creator întrerupt din cauză că altul l-a săvârşit după norma însăşi a spiritului nostru creator. În măsura în care materialul poetic deşteaptă în fantezia noastră elanul creator, provocând astfel o idee creatoare ce se

recunoaşte într-o formă străină ca într-o expresie proprie, emoția psihologică se transformă în sentiment estetic. Facultatea noastră creatoare, virtuală, nu poate accepta ca valoare întreg materialul perceput, nu poate adică recunoaşte peste tot o posibilă producție proprie. O parte din opera artistică este deci respinsă de spirit ca formă goală fără ecou asupra fanteziei, ca manieră ce nu dă normă activității artistice. Cu alte cuvinte, simțul critic este *forma* propriei noastre facultăți creatoare, sub unghiul căreia primim şi valorificăm numai ceea ce ni se prezintă ca urmând normele de creație ale spiritului nostru. A înțelege înseamnă a recunoaşte că dacă am fi executat noi opera, am fi urmat norma însăşi a artistului. De aci acel sentiment că autorul ne-a exprimat parcă propriul nostru gând, de aci comunitatea de simțire între autor şi critic.

O consecință a acestui punct de vedere este că criticul trebuie să aibă nu numai însuşiri virtuale de creator, dar chiar oarecare pricepere tehnică. Dacă nu poate fi bun artist el însuşi, criticul trebuie cel puțin să rateze cât mai multe genuri. Ratarea este o participare activă la procesul creator, o garanție de comprehensibilitate. Criticul care n-a făcut în viața lui un vers, ba chiar îşi face o mândrie din asta, care n-a încercat niciodată să facă nuvelă sau roman, acela e un fals critic, un doctor, un profesor. Toți marii critici au făcut literatură şi, contrar prejudecății comune, literatură foarte bună, căzută în umbră numai prin renunțare. Invers, artiştii, contrar iarăşi părerii comune, când au o conştiință largă sunt criticii cei mai pătrunzători şi adevăratele valori au fost descoperite de către artiştii-critici.

Din constatarea că un istoric literar trebuie să fie un critic şi criticul un artist, fie şi ratat, şi în orice caz un om cu vocație, ar rezulta că întocmai cum nu poți preda poezia la universitate, nu se pot da de pe catedră nici instrucțiuni de tehnică critică. Totuşi critica are o latură prin care intră în tehnică şi ca atare printre ocupațiile metodice. Aşa precum poetul trebuie să-şi cunoască bine limba şi să studieze versificația, oricât acestea în sine ar fi exterioare actului de creație, criticul şi istoricul literar trebuie să-şi supună vocația unei discipline. Aceasta singură se poate învăța. Dar reiese din cele spuse până aici că de vreme ce critica este chestiune de vocație, nu se cade să se ocupe cu tehnica ei decât persoanele cu această vocație. Şi cum sunt puține, iar deocamdată am putea spune chiar că nu există, tot acest curs despre tehnică pare inutil. Totuşi nu e. Întâi nu se poate şti cine are vocație sau nu apriori. Deci toți cei ce se ocupă de literatură se cade să se pregătească măcar din interes teoretic. Al doilea, există o latură a tehnicii critice, auxiliară ce-i dreptul, în care oricine poate aduce o contribuție. Încât istoria literară are două părți: istoria literară propriu-zisă, istoria de valori, într-un cuvânt sinteza şi istoria literară auxiliară, istoria documentelor literare, adică ceea ce se cheamă în istorie analiza. Această din urmă istorie, care de fapt nu e istorie, ci erudiție, o poate face oricine după anumite reguli. Istoria de documente este însă absolut trebuitoare istoricului literar creator, şi dacă un om fără vocație nu trebuie să iasă din

erudiție, un critic trebuie totdeauna să se coboare la ea. Din istoria documentară fac parte: *bibliografia*, *comunicarea de documente inedite*, *edițiunea critică*, *critica izvoarelor sub raportul autenticității și al autorității*, *critica de atribuție*, *datarea unui document*, *istoria fenomenelor literare privite ca simple fapte de cultură*, *biografia socotită ca pură cronologie*. Toate aceste operații trebuitoare ca puncte de plecare istoricului literar se pot face de către oricine fără nici o vocație. De tehnica lor ne vom ocupa mai departe.

Istoricii literari așa-ziși universitari, precum Lanson, Rudler, socotesc că multe alte studii se pot întreprinde după metode[1]. Ei au credința că un subiect cercetat bine științific se epuizează și că istoricul literar trebuie să depisteze temele care n-au fost încă tratate. Fundamentală eroare! Nu există subiect epuizat și istoria ar fi o tristă ocupație dacă ar consta în goana după subiecte netratate. Nu faptele care stau la baza unui studiu formează studiul, ci punctul de vedere, principiul formal coagulator, structura. Pot istoricii literari să scrie o sută de cărți despre Goethe, subiectul e mereu virgin, ba ceva mai mult, și documentele, oricât de cunoscute, păstrează o latură inedită. Fiindcă un document nu reprezintă un adevăr absolut ci unul relativ la punctul de vedere. Unul citește într-un izvor ceea ce altul nici n-ar fi bănuit. Prin urmare istoricul literar nu are decât datoria de sinceritate de a trata subiectul în care simte că va descoperi o structură nouă.

Să zicem dar că tema a rămas netratată. Ce este această *temă*? Există ea în mod obiectiv? De fapt istoricii academici profesează un mimetism mașinal și steril. De pildă, s-a studiat limba lui Creangă, limba lui Eminescu, limba lui Odobescu și întâmplător nu s-a studiat limba lui Alecsandri. Întrebarea este:

---

[1] Scientismul în critică vine dintr-o confuzie de termeni. Pozitivistul își închipuie că criticul prin explicație înțelege arătarea raportului cauzal. Toți criticii științifici au făcut această eroare, luând opera de artă ca un simplu fenomen obiectiv și arătându-i cauzele exterioare. Taine, Brunetière își închipuise că au explicat ceva din punct de vedere estetic considerând opera ca un fenomen natural. Explicațiile lor pot fi juste, dar în istorie, în sociologie, oriunde afară de critică. A explica în critică nu înseamnă a arăta cauza exterioară a emoției artistice, cauza adevărată a emoției fiind însăși existența operei de artă. A explica înseamnă (etimologic vorbind) a desfășura, a face explicită emoția, a dovedi într-un cuvânt că fenomenul de cultură există ca fenomen artistic. Cititorul comun nu are putința de a recepta frumosul și el cere criticului o stimulare în această direcție, așa încât ceea ce este obiect pentru critic să devină obiect și pentru el. Și mai puerilă apare critica așa-zisă genetică (urmărind producerea frumosului) și cu varietatea ei critica fonologică, având ca punct de plecare teoriile lingvistului Grammont (teorii din punct de vedere estetic cu desăvârșire ridicule). Criticul fonologic vrea să explice emoția poetică prin cauzele sonice (evident exterioare). După Grammont, unele vocale sunt vesele și altele triste. A descoperi în poezia lui Eminescu abundența rimelor în consoană muiată sau în *i* înseamnă după d. Caracostea *a explica* opera lui Eminescu. Critica devine astfel o statistică acustică. Atunci când întrebăm dacă cutare pastel de Alecsandri are valoare (de fapt cerem să ni se *sugereze*, să ni se *inculce* excelența estetică), criticul fonologic răspunde: da, căci descoperim vocala *i* folosită în combinațiile cele mai acustice. În critică, a explica este sinonim cu a provoca percepția și nu vom comunica niciodată emoția muzicală descriind alergarea pe clape a degetelor. Poezia este un fenomen primar, nu un conglomerat de sunete, și de altfel pentru psihologul atent nu sunetele cauzează ideea, ci ideea dă valoare afectivă sunetelor. Nu există disciplină explicatoare a artei, ci numai critici comunicând practic emoția.

avem noi numaidecât obligația să studiem limba lui Alecsandri? Înseamnă asta critică şi ştiință? Bunul-simț spune că nu. Temele pe care le propun azi istoricii sunt criterii personale ale unor critici mai vechi. Aceste criterii nu se potrivesc oriunde. Nu există nicăieri o listă de puncte de vedere şi nu e critic acel care porneşte de la teme impuse dinafară. Tema se confundă cu geniul critic al cercetătorului. Un critic răsfoieşte pe Alecsandri şi descoperă în el o structură neobservată de altul. Aceasta este tema lui. Deci în afară de operațiile de erudiție pomenite, nimic nu se mai poate întreprinde fără vocație. Şi primul semn al vocației este de a descoperi în fapte structuri noi, inedite.

În afară de vocația critică şi de disciplina de cercetător erudit i se mai cer istoricului literar unele condițiuni pe care trebuie de altfel să le îndeplinească şi simplul erudit. Foarte mulți cred că istoria literară este o specialitate în sine care se-nvață în cuprinsul limbii şi literaturii române. Cel mult i se cere criticului şi istoricului oarecare cultură generală. Este o eroare gravă, care explică de ce istoria literară a produs la noi aşa de puțin şi mai ales opere de platitudine şi de prejudecăți didactice. Partea de istorie pură din istoria literară şi pregătirea istorică a momentului critic şi a sintezei cer o pregătire de istorie. Cum faptul literar este şi un fapt istoric, iar scriitorul este un personaj istoric, se cade ca istoricul literar să fie mai întâi de toate un istoric general, care numai după oarecare experiență să treacă la istoria literară propriu-zisă. În privința asta metodele generale ale istoriei se aplică întocmai şi istoriei literare, care într-anume înțeles este numai o ramură a istoriei generale.

Istoricul literar aşează în timp fenomene care au structuri complexe, care nu sunt simple fapte perceptibile pe două dimensiuni. Este învederat că cine face istoria filozofiei trebuie să fie un filozof, istorie fiind aci echivalent cu analiza ideilor filozofice în desfăşurarea lor temporală. Literatura aduce fenomene complexe, în structura cărora intră idei filozofice, ştiințifice, artistice, în sfârşit tot ce aparține culturii. Cum ar fi cu putință să studiezi pe Maiorescu fără pregătire filozofică? Ce prețuire poate da cineva asupra lui Odobescu dacă nu are suficiente îndrumări în arheologie, în istoria artelor şi mai ales dacă n-are o educație artistică asemănătoare? Lipsa de cultură face pe criticul şi istoricul literar să alunece pe deasupra problemelor esențiale pe care le pune o operă, ori să le privească cu ostilitate. Din cauza nepregătirii filozofice a criticilor mai noi, se disprețuieşte azi tot ce ar cuprinde imagini care ar putea fi convertite în idei. Dacă azi ar apărea Eminescu, el ar fi rău primit. Maiorescu s-a simțit atras de poezia lui Eminescu prin mijlocirea conformității de gândire filozofică, nu fiindcă şi-ar fi închipuit că ideea singură conferă o valoare, dar fiindcă putea înțelege pe Eminescu în toată amplitudinea spiritului său. Sunt foarte mulți poeți care nu sunt propriu-zis filozofi în sensul academic al cuvântului, dar care pornesc de la acele aspecte ale vieții care formează totodată obiectul de predilecție al filozofului. Cu alte cuvinte, aceşti poeți simt poziția lor în univers, fără s-o analizeze prin noțiuni. Un critic fără

cultură filozofică, fără Weltanschauung, e un orb. Ce ar putea spune despre Blaga, poet cu viziune a lumii şi totodată dialectician estetic, un istoric literar nefilozof? La aceste obiecţiuni s-a căutat a se răspunde practic într-un fel nepotrivit aici. Socotindu-se om de ştiinţă, deci specialist, istoricul literar se mărgineşte a privi lucrurile numai sub aspectul strict literar (ca şi când ar exista un astfel de aspect pur!). Pentru rest el apelează *obiectiv* la cercetătorii de specialitate. În literatură această specializare este absurdă şi înrudită cu obiectivitatea unor istorici literari didactici. Aceştia nu caută ei înşişi o structură în opera studiată, ci compilează opiniile criticilor. Foarte adesea se întâmplă ca toate opiniile compilate să fie false.

În afară de cultură filozofică îi mai trebuie criticului şi istoricului literar o vastă şi foarte sistematică cunoaştere a literaturilor universale. Specializarea într-o singură literatură este greşită, fiindcă substanţial nu există mai multe literaturi, ci numai aspecte naţionale ale aceluiaşi spirit cosmic. Istoricul nu trebuie să pornească dinăuntru în afară, ci dinafară înăuntru. În orice caz, conştiinţa literară bogată dă criticului repede noţiunea exactă a momentului pe care-l studiază şi-l fereşte să facă descoperiri false. Închiderea într-o literatură ca într-o specialitate duce la rezultate reale. Istoria literară franceză, aşa de remarcabilă în unele laturi, izbeşte totuşi prin îngusta informaţie literară internaţională. Istoricul francez nu cunoaşte în genere direct literaturile germană şi italiană, necesare pentru definirea Renaşterii şi Romantismului. El se informează din opere de sinteză franceze, ceea ce este foarte insuficient. Unii vor zice că astfel de cunoştinţe şi cercetări intră în aşa-zisa literatură comparată, considerată şi ea ca o specialitate. Însă cum nu e cu putinţă să nu fii comparatist când studiezi un fenomen, specializarea rămâne o eroare.

Chiar dacă renunţăm în mare măsură la punctul de vedere comparatist, marea cultură literară este absolut trebuitoare criticului. Am zis că simţul critic constă în sentimentul că opera a urmat întocmai norma propriului şi latentului nostru spirit creator, că adică, dacă am fi avut aceeaşi idee, am fi exprimat-o întocmai. Aceasta în teorie. Cu asta ajungem la o comunitate simpatetică cu autorul, cu asta înţelegem, dar putem încă să ne înşelăm asupra treptei pe care o ocupă opera în ierarhia valorilor. Atunci intervine o metodă foarte veche şi foarte solidă: compararea cu capodoperele universale. În literatura noastră n-avem încă prea multe opere fundamentale şi în toate genurile, de unde, fiind la mijloc şi lipsa de viziune universală a criticilor, totul devine extraordinar. Oricât ar înrâuri şcoala, este sigur că anume valori rezistă prin însăşi structura lor. Poate individul superficial să ridice din umeri la Homer, Dante, Shakespeare ori Molière. Cine are o cultură serioasă nu poate să nu rămână zguduit de adâncimea simplă şi eternă a acestor autori. Cercetându-i pe aceştia, criticul ajunge să stabilească unele norme ale capodoperei care, fireşte, nu sunt exemplare, fiindcă nimeni urmându-le nu va ajunge genial, dar sunt instructive cu privire la structura capodoperei. Teatrul lui Delavrancea a fost pe vremea

lui socotit miraculos, teatrul lui M. Sorbul genial. E de ajuns să comparăm *Patima roşie* cu o opera clasică înrudită ca să ne dăm seama de adevărata proporţie a piesei. Tot astfel romanul lui Duiliu Zamfirescu a fost suprapreţuit. În genere criticul român nu ştie sa-şi îndreptăţească judecata. O operă clară i se pare banală, o operă fără nici un conţinut şi confuză i se poate părea excepţională. Patosul, elocvenţa îl sperie. Aceasta fiindcă cunoaşte numai unele atitudini ale literaturii actuale. De pildă, este înrădăcinată la noi ideea că cine face proză cu subtitlul roman trebuie să urmeze legile romanului, să fie autentic, adânc şi celelalte. Ori de câte ori apare o operă în proză care urmăreşte alte scopuri, cum ar fi multe din cărţile d-lui M. Sadoveanu, se deplânge lipsa de observaţie. Însă cine cunoaşte literatura clasică ştie că observaţia n-a dat singurele opere mari. Orice încercare de literatură fantastică este primită la noi cu ironie, ca fiind o rătăcire, o abatere de la observaţie, într-atât criticul nostru e lipsit de sentimentul marii literaturi fantastice profesate de un Edgar Poe, Th. Gautier, de Hoffmann. În poezie, înrâurirea aproape exclusivă a presei literare franceze face pe criticul român să aibă oroare de poezia cu idei, de marele vers, de amplitudine, şi tot lipsa de serioasă cultură filozofică şi literară face ca însăşi poezia pură să fie înţeleasă în felul absurd al unei poezii fără conţinut.

Într-un cuvânt, nu istoria literară este totul, ci istoricul literar, şi acesta trebuie să fie un om de o mare capacitate intelectuală[1].

[...]

[1] De aici rezultă că istoriile literare în colaborare sunt aberaţii. Încercarea de istorie a filosofiei prin colaborări făcută de curând la noi este şi ea o aberaţie. Pot fi acolo articole bune în sine sau rânduri de enciclopedie, dar istoria substanţială a ideilor e absentă. Ceea ce lipseşte, vai, acestei iniţiative de „filozofi” e tocmai o filozofie a istoriei gândirii. (n.a.)

OPERA LUI MIHAI EMINESCU[1]
(1934-1936)

CADRUL PSIHIC: 7. Venera serafică

Într-adevăr, erotica lui Eminescu se bizuie pe „inocență”, însă nu pe virginitatea îngerească, ferită de păcat, ci pe nevinovăția naturală a ființelor care se împreună neprefăcut. Este un serafism animal. Eminescu exprimase limpede aceste idei, care sunt în deplină unitate cu toată gândirea lui naturistică. La temelia lumii stă instinctul orb, singura formă de existență adevărată, dacă primim finalitatea naturii. Imboldul sexual, acel instinct

Ce le-abate şi la pasări de vreo două ori pe an

este izvorul purei fericiri erotice, înțelegând bineînțeles prin fericire, în stilul negativ schopenhauerian, cât mai puțină durere. Suferința, impuritatea se ivesc o dată cu actul de conştiință, acel epifenomen care turbură mecanica întunecată şi fără greş a firii. Nu propriu-zis misogin este Eminescu pe cât rănit de pervertirea prin civilizație înaltă a femeii. În locul edenicei, nevinovatei împreunări, malița de a plăcea şi a ațâța, vanitatea, dorința de avere şi de pozițiune socială, adică tot ce slăbeşte scopul care e procreația. Eminescu satirizează cu amărăciune femeia ce ia dragostea „în glumă” şi în „versuri franțuzeşti”, femeia malițioasă „rece ca şi gheața”, care petrece ipocrit pe socoteala bărbatului îndrăgostit, stând rezimată-n lojă, cu priviri mironosite şi mai albă decât Venus Anadyomene, pe aceea care, cu simț practic, e fericită să fie cântată de un poet, dar alege pe „soldatul țanțoş cu spada subsuoară”:

Soldatul spune glume uşoare – tu petreci,
Pe când poetul gângav cu mersul de culbeci
E timid, abia ochii la tine şi-i ridică,
El vorbe cumpăneşte, nu ştie ce să-ți zică,
Privindu-te cu jale, oftează – un năuc –
Şi zile-ntregi stau astfel în jilț ş-apoi mă duc.

Dar când sufletul îi este potolit şi pornit spre visare, o altă femeie, de tipul Cezarei, se înfățişează înaintea lui. Este femeia dragostei paradisiace, grațioasă nu prin angelitate ci prin inocență. Însă fiindcă nevinovăția este un semn al rămânerii departe de complicațiile sociale, idila eminesciană se va petrece îndeosebi în cadrul unei naturi cât mai primare, cât mai apropiate de Eden:

– Hai în codrul cu verdeață,
Unde-izvoare plâng în vale,

[1] Apărut în *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. IV, 1936. Reprodus după ediția din 1985, vol. III, Editura Minerva, Bucureşti (n.n.).

Stânca stă să se prăvale
În prăpastia măreață.

Femeia, mai totdeauna, este aceea care cheamă cu candoare de vietate sălbatică, şi aceasta din *Floare albastră* nu e mai sfioasă ca altele:

Şi de-a soarelui căldură
Voi fi roşie ca mărul,
Mi-oi desface de-aur părul
Să-ți astup cu dânsul gura.

Altă dată femeia e aşteptată în mediu lacustru (şi e de observat că apa, lipindu-se de trupul scăldătorului, sau lovindu-se ritmic, dă cu mai multă putere sentimentul panteistic):

Şi eu trec de-a lung de maluri,
Parc-ascult şi parc-aştept
Ea din trestii să răsară,
Şi să-mi cadă lin pe piept.

Intimitatea eminesciană nu e analitică. Fiind elemente ale naturii aproape inconştiente de sine, cei doi iubiți nu vorbesc şi nu se întreabă. Ei cad prin puterea instinctului şi sub înrâurirea mediului înconjurător într-o somnolență, extatică, pe care Eminescu o numeşte de obicei farmec, dar care nu e decât neclintirea hieratică a animalelor în epoca de împerechere. Amorul eminescian e religios, lipsit de curiozitate psihologică, înăbuşit până la uitare de sine de factorul natural. În chip obişnuit femeia iese de undeva din trestii sau din pădure, se lasă pradă gurii mecanice a poetului şi apoi amândoi cad în toropeală, fascinați mai cu seamă de o mişcare ritmică dinafară, de căderea continuă a razelor lunii, de prăbuşirea lentă a florilor de tei, de „blânda batere de vânt", de unda apei, de buciumul de la stână. Toate aceste ritmuri închipuiesc viața cosmică, înlăuntrul căreia orice încercare de smulgere prin gândire e zadarnică. Subconştiența are o mare parte în erotica eminesciană. Dragostea de tip oniric, Când fata adormită nici nu are vreme să-şi dea seama dacă totul a fost aievea sau vis, se înfăptuieşte intens în *Călin.* Toate mişcările fetei, zâmbirea, tremurarea buzelor, suspinul, sunt automatice, fără să fie mai puțin adevărate şi pline de urmări. Când apoi, reîntors după o lungă colindare, Călin îşi regăseşte nevasta în bordei, ea este amețită de somn şi trece în îmbrățişare înainte de a lua deplină cunoştință de sine:

Ea ridică somnoroase lunga genelor maramă,
Spăriet la el se uită... i se pare că visează.

În loc să cadă, excitați, intr-o stare de febră, iubiții, o dată cu îmbrățişarea, cu intrarea prin lumina de lună sau prin susurul de ape în ritmul cosmic, sunt cuprinşi de somn. Adevărata clipă erotică din *Sărmanul Dionis* e aceea în care

cei doi eroi adorm, el „în genunchi”.

Când vom spune că Eminescu aduce temperament rustic în erotica lui, că e lipsit de intimismul rafinat, va trebui să se înțeleagă că dragostea aceasta, departe de a fi săracă în momente lirice şi brutală, e numai de tip primar, fiind spre a vorbi mai limpede, o reprezentare a modului originar de apropiere sexuală. Dragostea eminesciană nu e rafinată în înțelesul nostru obosit, adică nu e stârnită şi ațâțată în chip artificial, este însă plină de gingăşie. Dacă Eminescu e atât de iubit şi înțeles de toți, aceasta se datoreşte elementarității lui adânci, în virtutea căreia e cel mai mare poet de iubire al nostru. Dragostea romantică, ascunsă în felurite chipuri şi derivații, aduce două feluri de adulterări: una intelectuală, constând în idei şi simboluri, într-o speculație deosebită a momentului erotic, alta sentimentală, care e o exaltare în vid a sufletului, o desfăşurare de prea mari forțe sufleteşti prin raport la punctul de plecare. Intelectualismul şi sentimentalismul, iată ceea ce lipseşte din erotica eminesciană, în fundamentul ei suav genitală. Îndrăgostiții nu gândesc nimic, nu se încețoşează unul pe altul în nici un simbol şi n-au nici un fel de emoție complimentară, care să nu se bizuie pe funcția sexuală. Momentele eroticii lor sunt puține: o „dorință” ardentă, care, înfăptuită, devine şi „fericire”, după ce a pricinuit în clipa premergătoare apropierii un adevărat leşin al aşteptării, „înfiorarea”. Când împreunarea nu se poate realiza, urmează „mâhnirea”, o mâhnire fizică, o încetare aproape a voinței de a viețui. Avem prin urmare de a face cu instinctul

Ce le-abate şi la păsări de vreo două ori pe an,

lucrând însă asupra umanității, cu turburări mult mai adânci şi mai delicate. Desigur că clipa genială propriu-zisă nu are ce căuta în opera literară, ea fiind de natură curat fiziologică. Poetică este pregătirea sexualității, parada celor două genuri, stilizarea inconştientă, în planul conştiinței totuşi, a instinctului. Într-asta Eminescu e magistral. Reprezentarea lui erotică este mai întotdeauna o „hârjoană”, adică acea ațâțare automatică reciprocă, ce este cu atât mai pură, cu cât inteligența de neînlăturat a omului intră în proporție mai mică. La femeie, de altfel, conştiința propriei capacități de a exercita e şi ca o inconştiență, o armă instinctuală, ce devine primejdioasă numai când femeia a sugrumat imboldul care o îndreptățeşte şi se slujeşte de ea pentru finalități străine de sexualitate. Femeia „rece” a lui Eminescu nu trebuie niciodată confundată cu aceea de tip Cezara. Întâia e Dalila cu instinctul pervertit, care se joacă cu bărbatul şi față de care poetul are o atitudine satirică sau măcar amară. Cea de a doua e neprefăcută ca natura însăşi, iar şiretenia ei nu-i altceva decât viclenia instinctului. Cum se iubesc îndrăgostiții eminescieni? Ei stau cele mai adese îndelungă vreme nemişcați, pe jumătate amețiți de beția erotică, şoptindu-şi cel mult chemări stereotipe:

Lângă salcâm sta-vom noi noaptea întreagă,
Ore întregi spune-ți-voi cât îmi ești dragă.

Sărutarea e aproape nelipsită:

De mi-i da o sărutare,
Nime-n lume n-a s-o știe,
Căci va fi sub pălărie –
Ș-apoi cine treabă are!

Femeia aleargă cu brațele întinse la bărbat, se așează pe genunchii lui și cu capul lăsat pe brațu-i primește înfocatele sărutări, lăsând gurii lui „pradă" buzele sale „dulci". Și-n vreme ce omul visează s-o aibă alături „femeie", ea are doar puterea de a face gesturi mecanice de consimțire, cum ar fi netezirea părului, răspunsul la sărutări și de a face anume încercări de scăpare din brațele bărbatului, firește, pentru a incita:

Te desfaci c-o dulce silă,
Mai nu vrei și mai te lași.

Alteori însă ea rămâne numai galeșă, inertă:

Ea se prinde de grumazu-i cu mânuțele-amândouă
Și pe spate-și lasă capul: „Mă uimești dacă nu mântui...
Ah, ce fioros de dulce de pe buza ta cuvântu-i!"

Uimirea e acea zguduire specific eminesciană a dragostei „ucigătoare", „sălbatice", care cuprinde deopotrivă și pe bărbat și căreia poetul îi asociază noțiunea de durere. „Farmecul dureros" nu este decât pe deasupra o atitudine romantică. Sufletele primare, mai apropiate de natură, fără putere de analiză și inhibire a sentimentelor sau de convertire a lor în planuri multiple de existență, plâng atunci când o emoție depășește marginea de toleranță afectivă a individului. Pe Eminescu, așadar, prisosul de fericire erotică îl umple de românească „jele", de „dor", adică de acele stări inanalizabile ce arată o saturație a sistemului nervos. Când ne gândim că așa de răutăciosul Caragiale plângea atât de lesne, trebuie să recunoaștem în această manifestație natura genuină încă a poporului nostru neintelectualizat, nepervertit, în stare de o tremurare adâncă a sufletului, de felul celei cuprinzând pe Călin, care, peste fire de fericit prin sărutare și pipăit, se cufundă într-o „jele" dulce.

Farmecul dureros e încremenirea pricinuită de izbândirea neașteptată a dragostei, ecoul afectiv al amorului ferin:

Cu o mână îl respinge
Dar se simte prinsă-n brațe,
De-o durere, de-o dulceață
Pieptul, inima-i se strânge.

Ar striga... şi nu se-ndură,
Capu-i cade pe-al lui umăr,
Sărutări fără de număr
El îi soarbe de pe gură.

Erotica elementară fără intelectualism şi cu o capacitate afectivă care nu trece dincolo de sexualitatea idilică este statornică la Eminescu. El nu analizează ființa morală a femeii, nu-i caută spiritul, ci numai feminitatea:

Nu e mică, nu e mare, nu-i subțire, ci-mplinită,
Încât ai ce strânge-n brațe – numai bună de iubită

Fără a se folosi de o putere de abstracție de care era totuşi în stare, Eminescu determină femeia, ca poporul, prin afinitate. El nu are vreo rațiune metafizică de a iubi, nu-şi face din dragoste o îndrumare spirituală a vieții, însă suferă legea „amorului" pentru că e o trebuință a naturii, fiindcă „inima... cere":

De-un semn în treacăt de la ea
    El sufletul ți-l leagă,
Încât să n-o mai poți uita
    Viața ta întreagă.

Femeia nu e nici Spiritul, nici Idealul, e un „nu ştiu cum" şi-un „nu ştiu ce", adică chemare inițială. Fundamental, nu e nimic în erotica eminesciană care să depăşească poezia populară şi romanța, deci înțelegerea obştească. Inima oricărui om „cere" şi e atrasă de „un nu ştiu ce" al femeii, şi toți sunt odată sub stăpânirea „dorului", care, precum se vede filologiceşte, şi pentru popor e un amestec de aspirație şi de durere. Şi lucru iarăşi de ținut minte, omul elementar, cu o viață sufletească întemeiată pe instinct, nu-şi face o disciplină din renunțare şi statornicie, el urmăreşte potolirea trebuinței erotice cu orice preț, fie şi într-o măsură oricât de precară, întocmai ca Eminescu:

O oară să fi fost amici,
    Să ne iubim cu dor,
S-ascult de glasul gurii mici
    O oară, şi să mor.

O singură dată Eminescu pare a împărtăşi voluptatea austeră a tăcerii, ca Arvers:

Iubind în taină am păstrat tăcere,
Gândind că astfel o să-ți placă ție...

dar numaidecât recade în ispita „ucigătoarelor visuri de plăcere" şi, mărturisind neputința abstinenței („ Dar nu mai pot"), doreşte cu toată sinceritatea populară satisfacerea carnală:

Nu vezi că gura-mi arsă e de sete
Şi-n ochii mei se vede-n friguri chinu-mi,
Copila mea cu lungi şi blonde plete?

Cu o suflare răcoreşti suspinu-mi,
C-un zâmbet faci gândirea-mi să se-mbete.
Fă un sfârşit durerii... vin' la sânu-mi.

Însuşirea lui Eminescu este de a fi un mare erotic, de a ridica modul obişnuit de turburare sexuală la o putere aproape neatinsă de vreun alt poet. Lucrul acesta va zgudui întotdeauna şi va fi în bună parte cauza farmecului eminescian. Poeții erotici sunt în general nişte esteți debili ai simțurilor, epicurei eliberați de sclavia pasiunii prin experiență. Opera lui Musset, aşa de slăvită pentru elementul pasional, e totuşi o artă de a iubi, uşor amărâtă, malițioasă, în fond uşuratică şi rece. Mai serios în emoțiile lui, Goethe n-a trecut nici el de marginile unei experiențe erotice conduse cu rațiunea. Însă la Eminescu uimeşte adânca gravitate erotică, religia sexuală. Aşa iubeşte poporul, o singură dată în vremea înfloririi vieții bărbăteşti. După această epocă de foame erotică, simțurile se potolesc şi gândurile devin ironice sau măcar gnomice, încât numai omul cult prin intelectualizare şi impresionabilitate artistică mai poate ține caldă vatra unui sentiment care de obicei, la omul obştesc, se stinge curând după adolescență. Eminescu lungeşte acest răstimp de criză sexuală primară, rămânând mereu în faza puberală, simbolizând oarecum în sine o vârstă pe loc stătătoare. Dacă analizăm cele mai tipice poezii de dragoste eminesciene, cu surditate față de elementul muzical, răsunător prin obişnuință în urechea noastră, dăm de un strat de vulgaritate, nu în înțelesul rău estetic, ci în acela de comunitate deplină de simțire cu omul zilnic. În *S-a dus amorul*, *Adio*, *Te duci*, *Pe lângă plopii fără soț*, *Ce e amorul* aflăm tipica mâhnire a îndrăgostitului respins, care pedepseşte femeia cel puțin cu învinuiri.

Definiția:

Ce e amorul? E un lung
Prilej pentru durere,
Căci mii de lacrimi nu-i ajung
Şi tot mai multe cere.

nu depăşeşte înțelegerea aspră a poporului, pentru care orice stare de depresiune erotică se încheie cu durere şi lacrimi. Plânsul e un chip fiziologic elementar de a înlătura dezvoltările sentimentale, de felul incertitudinii petrarchiene savant plivite. Petrarca cultiva insatisfacția, spre o mai înfoiată explozie a eului său, mulțumit cu amărăciunea estetică, decorativă, în vreme ce dorința lui Eminescu e aceea ingenuă a speței:

Dar încă de te-aşteaptă-n prag

În umbră de unghere,
De se-ntâlneşte drag cu drag,
Cum inima ta cere;

Dispar şi ceruri şi pământ
Şi pieptul tău se bate,
Şi totu-atârnă de-un cuvânt
Şoptit pe jumătate.

Alte idei erotice decât jalea, lacrimile, cerinţa inimii, întâlnirea în prag, schimbul de cuvinte nu conţine folclorul, unde asemeni se vorbeşte de „jale”, de şedere în „prag”, de cuvinte rămase „neisprăvite”, de „foc” şi „pară”, de năucirea dureroasă:

Toate trec, toate se duc,
Toate fetele se duc
Până la frunza de nuc,
Numai eu abia mă trag
La frunza verde de fag.

Dragostele se fac

Nici din mere, nici din pere,
Ci din buze subţirele...

iar sărutările duc la zăcere:

La umbrar de liliac
Dragostele ce mai fac?
Se sărută până zac.

Bărbatul, cuprins ca de o boală cu pierderea somnului şi a voinţei de muncă, lasă „varu-ncărcat” şi aleargă în sat la iubită, tremurând de frig toată noaptea şi înfruntând bârfirea vecinilor, care, fireşte, „vorbesc neîncetat”.

Toate aceste momente de erotică folclorică, scoase din chiar culegerea poetului, se reîntâlnesc în poezia lui, şi anume obsesia („Te urmăreşte săptămâni”), istovirea prin sărutare până la ieşirea „din minţi”, trecerea năucă pe sub ferestrele femeii, pe frig („Când degerând atâtea dăţi”), în văzul vecinilor:

Pe lângă plopii fără soţ,
Adesea am trecut;
Mă cunoşteau vecinii toţi –
Tu nu m-ai cunoscut.

Romanţa orăşenească şi cântecul de lume sunt expresia aceloraşi stări într-o formă literară inferioară şi cu ornamentaţii ideologice culte. *Irmoasele* copiate de poet după un manuscris vechi, aşa de apropiate de lirica Văcăreştilor, au trebuit să placă lui Eminescu tocmai pentru această gravitate

trudnică, jălalnică şi focoasă. În unul din ele, încercuit cu creion roşu:

De-acum nădejdiile toate
De la mine s-au sfârşit.
Moriu, luându-mi ziua bună
De la ceea ce-am iubit.

Astăzi mă despart de tine
Şi sufletul mi-ai săvârşit,
Pentru că a ta cruzime
M-au ars şi m-au otrăvit...

recunoaştem accente din *Adio şi Te duci*, unde poetul cântă tocmai pătimirile sale din iubire.

Eminescianismul nu stă dar într-o înțelegere afară din comun a iubirii, ci în tărie. Parfumul acesta pasional devine atât de puternic, se urcă către sfârşitul poeziei într-o volută aşa de groasă, încât transcende pe nesimțite cântecul de lume, sublimându-se într-un simț universal de sfințenie a dragostei. Nepăsarea femeii a stricat mecanica lumi, a oprit înainte de vreme un eveniment cosmic:

Dându-mi din ochiul tău senin
 O rază dinadins,
În calea timpilor ce vin
 O stea s-ar fi aprins.

Mâhnirea bărbatului atinge sentimentul catastrofei într-o mirare că neizbândirea dragostei a fost cu putință:

Putut-au oare-atâta dor
 În noapte să se stingă,
Când valurile de izvor
 N-au încetat să plângă?

Eminescu intră în iubire cu o evlavie adâncă, cu o credință care nu suferă ironie şi uşurătate. Anume momente n-au la el valoarea idilică ce ar trebui să aibă, trezind în noi judecata că ele sunt relative unei vârste şi nepotrivite cu alta. Idila eminesciană este absolută, de o gravitate evanghelică, şi asta se simte în solemnitatea frazei poetice:

A noastre inimi îşi jurau
 Credință pe toți vecii,
Când pe cărări se scuturau
 De floare liliecii.

Din poezia lui Eminescu lipseşte sentimentul (deşi nu s-ar părea la întâia vedere), adică acea facilitate a emoției însoțită de plăcerea de a o avea. Lipsa oricărui gust de a se juca cu sufletul, asprimea sincerității ar arunca această lirică în prozaism, dacă ea n-ar zbura repede spre sensul mai înalt al iubirii ca

dezlegare ori prăbuşire a vieții. O strofă ca:

O oară să fi fost amici,
        Să ne iubim cu dor,
S-ascult de glasul gurii mici
        O oară, şi să mor...

are în ea un ce vulgar, convertit sentimental, însă o altă strofă mai jos arată zguduitoarea şi ereditara încordare sufletească a poetului, serios în iubire ca natura:

Căci te iubeam cu ochi păgâni
        Și plini de suferinți,
Ce mi-i lăsară din bătrâni
        Părinții din părinți.

Cerşirea înfocată a dragostei, mâhnirea şi „jelea" sunt şi semne că poetul nu are sentimentul petrecerii afective şi intelectuale prin iubire, orgoliul egotist al eroticilor în genere, care se cultivă pe ei înşişi. Eminescu nu glumeşte în iubire, cum nu glumea în nimic, şi cum conştient de sine s-a definit singur:

Tu vezi că în iubire
Nu ştiu ca să glumesc,
Nu-ți pare oare bine
C-atâta te iubesc?

ION CREANGĂ (VIAȚA ŞI OPERA)[1]
(1938/1964)
– fragmente –

XIII. Creangă „scriitor poporal”

Această însuşire de a dramatiza realistic basmul a făcut să-i iasă lui Creangă renumele de scriitor „poporal”. Însă nici țăranii n-au astfel de daruri cu totul rafinate, nici poveştile, aşa cum sunt, nu pot să placă țăranilor. Toată partea nuvelistică din *Povestea lui Stan Pățitul* ori din *Povestea lui Harap Alb* este peste înțelegerea unui om de la țară. Prea multă „atmosferă”, prea mult „umor” dialogic, prea multă desfăşurare coloristică în paguba mişcării lineare epice. Omul de țară vrea epicul gol, fără minuții de observație şi e doritor de fabulos. Este în poveştile lui Creangă atâta jovialitate, atâta umor al contrastelor, încât compunerile sunt menite să nu fie gustate cum trebuie decât de intelectuali. Şi de fapt, oricât de paradoxal s-ar părea la întâia vedere, Creangă este un autor cărturăresc, ca Rabelais. El are plăcerea cuvintelor şi a zicerilor şi mai ales acea voluptate de a le experimenta punându-le în gura altora. În câmpul lui mărginit, Creangă este un erudit, un estet al filologiei. Eroii lui nu trăiesc din mişcare, ci din cuvânt, şi observația nu e psihologică, ci etnografică.

[...]

XV. Creangă în timp şi spațiu. Realismul

[...]

Întrebarea pe care trebuie să ne-o punem şi azi, pentru acei care mai stăruie în anume erori: scrierile lui Creangă, basmele cel puțin, sunt folclor şi au valoare ca atare, sau sunt scrieri literare? Putem răspunde dinainte: Ion Creangă e un mare prozator, şi numai cititorul de mare rafinament artistic îl poate gusta cum trebuie. Un orientalist francez s-a silit să afle tipurile tuturor basmelor, luând ca punct de plecare clasificarea pe cicluri pusă de un folclorist român. *Soacra cu trei nurori* ar intra în ciclul morții. Totodată, în ce priveşte uciderea bătrânei, găseşte o variantă armenească foarte apropiată. Nu încape îndoială că, schematic, Creangă n-a inventat nimic şi că snoava este curat folclorică. Cu toate astea, ne-am îndoi că ea place poporului. Întâi de toate, e fixată o dată pentru totdeauna, stânjenind interpretarea personală şi transmisia prin variante. Daca cineva narează numai schema, anecdotic, toată substanța realistă s-a dus. În al doilea rând, poporul nu uzează de atâta culoare locală şi precizie realistică. Povestea lui Ion Creangă e un tablou antropologic şi etnografic desăvârşit.

---

[1] Apărut în 1938, textul fiind revăzut în 1964. Reprodus după *Ion Creangă (viața şi opera)*, prefață de Eugen Simion, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1966.

Baba are trei feciori „nalți ca nişte brazi”, „dar slabi de minte”. Posibilă creştere disproporționată de origine glandulară, însoțită de insuficiențe de ordin intelectual. Răzeşia babei e aidoma cu acelea din Humuleşti. Bătrâna „lega paraua cu zece noduri şi tremura după bani”. Avariție de aspect senil, aparținând patologic involuției. Bătrâna sporovăieşte: „Şi bărbatu-meu – Dumnezeu să mi-l ierte! – nu s-a putut plânge că l-am înşelat... sau i-am răsipit casa – deşi câteodată erau bănuielele... şi mă probozea... dar acum s-au trecut toate!” Logoree feminină caracteristică vârstelor înaintate. Feciorii babei umblă în cărăuşie şi câştigă bani buni. Aidoma ca în regiunea Neamțului. Că bătrâna ține să găsească ea nurori şi le pune pe acestea pe treburi, e o temă generală, ieşită şi ea din observarea că femeia tânără devine o mână de lucru sub supravegherea soacrei. Humuleşteană este însă industria tinerelor femei: ele sunt puse să piseze mălai în piua din căsoaie în vederea de a face plachie cu costițe afumate din pod când vin bărbații; să scoată fusele din oborocul de sub pat, să țeasă fuioarele pentru tors; să strujească penele dintr-un ştiubei. A doua noră e „ceva încrucişată, dar foc de harnică”, indiciu că pentru soacră capacitatea de muncă primează. Când, la îndemnul celei de a treia, nurorile izbesc pe soacră, îi împung limba cu acul şi o presară cu sare şi piper, luându-i graiul, se înfățişează un tablou etnografic complet al înmormântării în partea locului. Nevestele scot din lada babei valuri de pânze şi vorbesc despre „stârlici [pete de descompunere], toiag, năsălie, poduri, paraua din mâna mortului, despre găinile ori oaia de dat peste groapă”. În fine, când o îngroapă, vecinele zic despre soacră: „Ferice de dânsa c-a murit, că ştiu că are cine-o boci!“ Hemiplegia sau paraplegia, deşi provocată şi de fapt fictivă, este explicată astfel: ducând vițeii la suhat şi suflând asupra ei un vânt rău, ielele i-au luat gura şi picioarele. Ceea ce e un fel de a stabili, folcloric, etiologia bolii.

Dacă privim poveştile lui Creangă ca folclor, se pune îndată întrebarea în ce constă realismul lor. Se face o greşeală când din acest unghi de vedere se vorbeşte de elementul particular şi oral care ar da viață unor scheme. Realismul basmelor populare e de natură schematică, şi cel care le spune caută să nu îngroaşe nota stilistic. Altfel n-ar fi înțeles. Să înlocuim, dacă vreți, cuvântul schemă cu simbol fantastic. Acest simbol cuprinde în sine o observație milenară, fiind dinainte constituit. I. G. Hahn şi Lazăr Şăineanu au împărțit basmele în cicluri, şi ultimul clasifică *Povestea lui Harap Alb* în ciclul faptelor excepționale. Într-un studiu susținând ideea stereotipiei basmelor, am adoptat ipoteza că un basm e compus din câteva situații-şabloane un fel de elemente prefabricate, scutind pe narator de efortul invenției. Bineînțeles, şabloanele se desfăşură urmărind un țel final, cum s-ar zice, o idee morală. Această ipoteză e mai în concordanță cu clasificația Aarne-Thompson, care însă fărâmițează basmul mozaical. Folcloristic vorbind, *Povestea lui Harap Alb* e un basm din cele mai autentice şi cu şabloane, unele plurimilenare şi de o circulație euro-asiatică largă. Să ne oprim asupra câtorva şabloane şi asupra

semnificației schematice a eroilor. Un împărat Verde (trecem peste cromatica împăraților), neavând decât fete, cere de la frate-său un fiu să-i urmeze în scaun. Tatăl se gândește la fiul cel mai mare și-l pune la încercare. Doi fii renunță; mezinul învinge spaima cu ursul ascuns sub pod, care e tată-său. E mai viteaz ca alții? Nu. Dar mezinul e milos, dă de pomană un ban unei babe, care e Sfânta Duminecă, și aceasta îl învață ce trebuie să facă. Mezinul, în general, are o însușire morală cu care suplinește alte deficiențe. Singur n-ar izbândi nimic; prin bunătate, își face auxilii care îl scot din impas.

Între altele, Harap Alb cere tatălui calul pe care l-a avut ca mire și care e un cal năzdrăvan, nu numai un mijloc de locomoție, ci și o inteligență excepțională, având și grai. Și caii lui Ahile aveau astfel de daruri, de care amintește și Gr. M. Alexandrescu:

Și caii lui Ahil, care prooroceau,
Negreșit că au fost, de vreme ce-l trăgeau.

Nu atingem chestiunea semnificației magice la popoarele primitive. De obicei, cum știți, calul ia un aspect mizerabil, ca să se ascundă; mănâncă jăratic și devine un cal splendid. Disimularea calului năzdrăvan o găsim în *Făt-Frumos din lacrimă*, basm eminescian din epoca studenției.

Geografia lui Creangă este vastă: tatăl lui Harap Alb stă la o margine a pământului, fratele lui, la cealaltă margine, Sfânta Duminecă locuiește într-un ostrov, ca într-un fel de insulă polineziașă. Cu toată dificultatea călătoriilor, la nunți invitații vin cu exactitate, ceea ce înseamnă că au mijloace excepționale de transport. În fond, calul năzdrăvan este sub o latură un aparat de zbor, și în *O mie și una de nopți* un indian arată regelui Persiei un cal artificial ce zboară la atingerea unei manivele. Aparatul a trecut apoi sub numele de *„el famoso cavallo Clavileño”* în *Don Quijote* al lui Cervantes. Putem spune că, atunci când e nevoie, calul năzdrăvan are două viteze: ca vântul și ca gândul.

Împăratul sfătuiește pe mezin să se ferească de omul spân și de omul roș. Fiindcă e vorba în basme de femeia neagră, putem să ne închipuim că împăratul Roș reprezintă un om de culoare. Dar dacă are numai părul roșu, aceasta reprezintă, ca și calviția și lipsa de păr, o deficiență fiziologică, înăsprind caracterul. Spânul este foarte frecvent în basmele balcanice. În unul din basmele grecești traduse de Émile Legrand, *L'homme sans barbe* are *„l'âme perverse”* și face aproape aceleași malignități ca și spânul din basmul lui Creangă. În basmele lorene culese de Emm. Cosquin dăm de un „cocoșat” care se poartă aidoma spânului lui Creangă. Între muncile la care pune spânul pe Harap Alb, pe care-l înfățișează drept slugă a lui, el însuși dându-se ca nepot al împăratului Verde, e aceea de a-i aduce pe fata împăratului Roș, care e farmazoană. Împăratul Roș pune pe fecior la o mulțime de probe – să intre într-o casă de fier înroșită, să mănânce și să bea o cantitate exagerată de alimente și de vin, să găsească fata care s-a ascuns după lună și altele. Harap

Alb, fiind milos şi îndatoritor, este ajutat de crăiasa furnicilor, crăiasa albinelor, de Gerilă, Ochilă, Păsări-Lăți-Lungilă, Flămânzilă, Setilă. În *Cunto de le cunti* al lui Giambattista Basile (începutul secolului al XVII-lea) găsim câțiva din monştrii din *Povestea lui Harap Alb* (frații de cruce, fata năzdrăvană): Furgolo, care aleargă ca fulgerul, Aurechia a leparo (Urechi-de-iepure), Ceca deritto (Ocheşte-drept), Sciosciariello, care aruncă vânt pe gură (un fel de Gerilă). Îi aflăm la francezi, la germani, la ruşi. De altfel, Pantagruel al lui Rabelais se poate traduce cu Setilă, după chiar lămuririle autorului. În basmele adunate de A. N. Afanasiev (*Narodnîie russkie skazki*, 1957) găsim pe Flămânzilă, Setilă, Gerilă şi toate şabloanele din Harap Alb (a mânca şi a bea peste fire, a intra într-o baie de tuci etc.) Nu este, de altfel, situație din basmul nostru care să nu se regăsească uneori în narațiuni foarte vechi. Concursul dificil pentru a căpăta fata ca soție îl găsim într-o istorie egipteană. Adaug că nu numai un împărat fiziologiceşte malign, dar împărații în genere, mai ales când au de a face cu eroi dintr-o clasă inferioară, dau dovadă de prepotență şi perversitate şi impun eroului munci grele din voluptatea de a porunci şi a exaspera. Aceste munci nu s-ar îndeplini fără acele ființe auxiliare față de care eroul a avut purtări îndatoritoare.

Oricum am suci basmul lui Creangă, ca atare el nu cuprinde nimic inedit şi îl putem studia ca document folcloric. Se înțelege, basmele localizează pe ici, pe colo, dar îşi păstrează caracterul schematic. Naratorul, în versiunea lui spusă, se fereşte să-l complice prin descripții şi detalii, şi adesea tot farmecul vine din stilul improvizat de pronunțat aspect oral. O naratoare înregistrată pe bandă magnetofonică se remarcă printr-un grațios tic constând în repetarea verbului „zice". Exemplu:

Când te duci să iei calul – zice [vorbeşte o bătrână] – să te duci în grajd – zice – şi să iei – zice – un blid de ovăz – zice – să te duci la toți caii – zice. Şi – zice – care nu mâncă din el – zice – ăla – zice-i calul tău – zice. Ş-a doua oară – zice – să te duci la toți caii–zice – şi care nu mâncă din el – zice – ăla o fi calul tău. Ş-a treia oară să te duci zice – să iei un blid cu foc şi – zice – care-o mânca din foc – zice –să-l iei, să pui şaua pe el, să te duci cu el.

– No bine...

Când un basm cuprinde prea multă pictură, e semn că a fost redactat tardiv de culegător, ca basmele lui Slavici, Ispirescu.

Realismul rezultat din cultivarea detaliului şi punerea în evidență a unei individualități stilistice nu aparține la Creangă oralității, ci artei de scriitor. Întâi, Creangă fixează o dată pentru totdeauna textul, făcând imposibilă o altă ediție, improvizată. Totul e aşa de meticulos studiat într-un text definitiv, încât din acest punct de vedere basmul a ieşit din circuitul folcloric şi a devenit opera lui Creangă. O schimbare oricât de mică a construcției dăunează întregului, şi n-am mai avea de a face cu un basm de Creangă traductibil şi lizibil oriunde şi oricând. Evident, o culoare locală este, constând mai ales în caractere individuale şi manifestări etnologice, în care limbajul îşi are partea sa

de originalitate neglijabilă în orice alt basm curat folcloric. Conținutistic, *Povestea lui Harap Alb* se petrece într-un spațiu geografic şi sociologic convențional, avem de a face cu împărați, curteni, sfinte, monştri, nimic nu e particular, nimic n-aduce aminte de orânduirea noastră istorică, de peisajul nostru. Schematismul propriu folclorului, încărcat de atâta artă, nu-i de natură, cum am spus, să placă poporului, care cere ca basmul să-i fie mereu reeditat oral. Însă îndată ce un povestitor ar relua şabloanele, spunându-le improvizat şi în chipul său, toată arta s-a dus, şi Creangă a încetat să mai existe. Într-un cuvânt, secretu1 lui Creangă stă, ca la orice poet cult, în studiul efectelor, în cuvântul rar, în fixitate. Dar fixitatea e contrară legii inerente a folclorului.

Cine protestează la apropierea dintre Perrault şi Creangă sub cuvânt – de pildă – că fiecare înfățişează lumi locale n-a înțeles o iotă din arta lui şi a considerat basmele ca înregistrare folclorică. Fireşte, Plaut, Molière, Courteline, Caragiale îşi au culorile lor, sub care se ascunde un universal. Compararea şi apropierea între ei este posibilă. Lumea fabuloasă a lui Perrault oglindeşte curtea lui Ludovic al XIV-lea. Unii eroi vorbesc ca marchizii lui Molière şi ca prețioasele ridicule. Regele dă *„un grand festin"*, un prinț intră într-un adevărat Versailles. *„Il passe une grande cour pavée de marbre; il monte l'escalier; il entre dans la salle des gardes... Il traverse plusieurs chambres, pleines de gentils-hommes et de dames..."* Dar mai presus de această culoare istorică din epoca absolutismului regal este stilul propriu al lui Perrault, exact, muzical, ca al lui Racine, sau mai târziu spiritual, ca al lui Voltaire. Poveştile lui Perrault nu pot fi înregistrate nici ele pe bandă de magnetofon. Ele aparțin artisticeşte literaturii franceze culte.

Acelaşi e cazul lui Creangă. Numai sub acest aspect de scriitor cult se poate vorbi de realism în sensul limitat al cuvântului. Unul din procedeele realistice ale scriitorului Ion Creangă este determinarea caracterelor ce ies din vagul simbolistic. Împăratul, tatăl feciorilor, are „ambiț" familial şi e tipul probozitorului:

– Ce mânca văd eu bine că ai, zice el către fiul mijlociu; despre asta nu e vorbă, fătul meu, zise craiul posomorât, dar ia spuneți-mi, ruşinea unde o puneți? Din trei feciori, câți are tata, nici unul să nu fie bun de nimica? Apoi drept să vă spun, că atunci degeaba mai stricați mâncarea, dragii mei... Să umblați numai aşa frunza frăsinelului toată viața voastră şi să vă lăudați că sunteți feciori de craiu, asta nu miroasă a nas de om... Cum văd eu, frate-meu se poate culca pe-o ureche din partea voastră; la Sfântul Aşteaptă s-a împlini dorința lui. Halal de nepoți ce are!

Împăratul Verde e om naiv, mândru de averile sale şi capabil de a se entuziasma de minunile naturii şa de industria oamenilor:

Pe unde să se găsească, nepoate! *vorbeşte el de nişte pietre scumpe.* Ia în pădurea Cerbului. Și Cerbul acela este tot bătut cu pietre scumpe, mult mai mari şi mai frumoase decât aceste. Mai întâi, cică are una în frunte, de străluceşte ca un soare. Dar nu se poate apropiè nimene de Cerb, căci este solomonit şi nici un fel de armă nu-l prinde; însă el, pe care l-a zărit, nu mai scapă cu viață. De aceea fuge lumea de dânsul de-şi scoate ochii; şi nu numai atâta, dar chiar când se uită la

cineva, fie om sau orice dihanie a fi, pe loc rămâne moartă. Şi cică o mulţime de oameni şi de sălbăticiuni zac fără suflare în pădurea lui, numai din astă pricină; se vede că este solomonit, întors de la ţâţă sau dracul mai ştie ce are, de-i aşa de primejdios. Dar cu toate aceste, trebuie să ştii, nepoate, că unii oameni îs mai a dracului decât dracul; nu se astâmpără nici în ruptul capului; macar că au păţit multe, tot cearcă prin pădurea lui, să vadă nu l-ar putè găbui cumva? Şi care dintre ei are îndrăzneală mare şi noroc mai mare, umblând pe acolo, găseşte din întâmplare câte-o piatră de aceste, picată de pe Cerb, când se scutură el la şepte ani o dată, şi apoi acelui om nu-i trebuie altă negustorie mai bună. Aduce piatra la mine şi i-o plătesc cât nu face...

Împăratul Roş este acru, cârcotaş. De pildă:

– Bine, voinice, zise împăratul posomorât; a veni ea şi vremea aceea. Însă eu mai am o fată luată de suflet, tot de o vârstă cu fata mea; şi nu e deosebire între dânsele nici la frumuseţă, nici la stat, nici la purtat. Hai, şi dacă-i cunoaşte-o care-i a mea adevărată, ie-ţ-o şi duceţi-vă de pe capul meu, că mi-aţi scos peri albi de când aţi venit. Iaca mă duc să le pregătesc, zise împăratul. Tu vină după mine, şi dacă-i gâci-o, ferice de tine a fi! Iar de nu, luaţi-vă catrafusele şi începeţi a vă cărăbăni de la casa mea, căci nu vă mai pot suferi.

Spânul e prefăcut, miorlăitor:

– Cât despre inima mea, s-o dea Dumnezeu oricui, zise spânul, oftând... Numai ce folos? Omul bun n-are noroc; asta-i ştiută; rogu-te să nu-ţi fie cu supărare, drumeţule, dar fiindcă a venit vorba de-aşa, îţi spun ca la un frate, că din cruda copilărie slujesc prin străini, şi încaltea nu mi-ar fi ciudă, când n-aş vrea să mă dau la treabă, căci cu munca m-am trezit. Dar aşa, muncesc, muncesc şi nu s-alege nimica de mine; pentru că tot de stăpâni calici mi-am avut parte. Şi vorba ceea: la calic slujeşti, calic rămâi...

Dar mai determinaţi sunt Flămânzilă, Gerilă şi ceilalţi. Întâi, au un caracter de grup; deşi solidari în părţile esenţiale, sunt gâlcevoşi, o ţin într-una într-o ciorovăială. Cât despre Gerilă, acesta trece la fapte, la pozne maliţioase. De pildă:

– Numai din pricina voastră am răcit casa, căci pentru mine era numai bună, cum era. Dar aşa păţeşti dacă te iei cu nişte bicisnici. Las' că v-a mai păli el berechetul acesta de altă dată. Ştii că are haz şi asta? Voi să vă lăfăiţi şi să huzuriţi de căldură, iară eu să crăp de frig. Buuună treabă! Să-mi dau eu liniştea mea, pentru hatârul nu ştiu cui! Acuş vă târnâiesc prin casă, pe rudă pe sămânţă; încaltea să nu se aleagă nimica nici de somnul meu, dar nici de al vostru.

– Ia tacă-ţi gura, măi Gerilă! ziseră ceilalţi. Acuş se face ziuă şi tu nu mai stincheşti cu braşoave de-ale tale. A dracului lighioaie mai eşti! Destul acum, că ne-ai făcut capul călindar. Cine-a mai dori să facă tovărăşie cu tine, aibă-şi parte şi poarte-ţi portul. Că pe noi ştiu că ne-ai ameţit [...]

– Ia, ascultaţi, măi! da' de când aţi pus voi stăpânire pe mine? zise Gerilă. Apoi nu mă faceţi din cal magar, că vă veţi găsi mantaua cu mine. Eu îs bun, cât îs bun, dar şi când m-a scoate cineva din răbdare, apoi nu-i trebuie nici ţigan de laie împotriva mea.

Am vorbit despre umanismul lui Creangă.

Dialogul este alcătuit din elemente obiective conţinând adevăruri de aspect milenar, fie spre a demonstra filozofia de tradiţie orală a unui erou, fie spre a denunţa malignitatea acoperită sofistic, a altuia, cu parimii.

De pildă, spânul, spre a îndemna pe Harap Alb să-l ia drept slugă, vorbeşte

astfel:

– ...Pesemne n-ai auzit vorba ceea că, de păr şi de coate goale nu se plânge nimeni. Şi când nu sunt ochi negri, săruți şi albaştri! Aşa şi d-ta: mulțămeşte lui Dumnezeu că m-ai găsit şi tocmeşte-mă etc.

Deodată descoperim, nu fără surprindere, un adevăr admis în lumea rurală pe care în aspect fabulos o exprimă Creangă. Femeia trebuie să aibă ochi negri, cei albaştri sunt admişi de nevoie – *comme pis-aller*.

Eminescu, folclorist şi el, arată dimpotrivă, sub înrâurirea miturilor şi mediilor germane, preferință pentru părul blond şi ochii albaştri:

Ea se uită... Păru-i galben,
Fața ei lucesc în lună,
Iar în ochii ei albaştri,
Toate basmele s-adună.

Pentru poetul cult, ochii de culoare albastră sugerează visarea, grația fizică şi intelectuală. Cei mai închişi, căprii, sunt indiciul unui temperament senzual şi vesel:

Ochii tainici şi căprii
Strălucesc aşa de vii,
Iar de râde, are haz:
Cu gropițe în obraz... Etc.

Era populară pe vremuri această romanță de Traian Demetrescu:

Călugărul din vechiul schit
O zi la el m-a găzduit
Şi de-ale lumii mi-a vorbit...
Iar când să plec, l-am întrebat:
„Ce soartă rea te-a îndrumat
Să cați un loc printre sihaştri?"
El mi-a răspuns: „Doi ochi albaştri".

Deşi Creangă avea păr bălai şi ochii albaştri, nu s-a gândit la idei poetice de aspect nordic, n-a dat atenție perspectivei mitologice ce se putea desprinde din albăstrimea ochilor şi a acceptat idealul de frumusețe al lumii rurale. Întrasta rămâne „peuplé".

Peste toate aceste caracterizări, deşi în fond un scriitor „cult", Creangă rămâne popular într-un sens înalt. Creația lui e lipsită de personalitate morală, de Weltanschauung individual. Asta se întâmplă numai creatorilor excepționali, unui Shakespeare, de pildă. Orice autor, în afară de faptul că aparține unui curent (clasicism, romantism, realism, naturalism etc.), are orizontul său, de la care priveşte viața şi care îi poartă numele. Goethe este wertherian, faustian şi goethean, Byron byronizează, Lamartine

lamartinizează. Natură, gest moral, totul e aşa de impregnat de persoana creatorului, încât dacă încerci a copia aceste aspecte, cazi neapărat în pastişă. Există, în timpul desfăşurării unor astfel de personalităţi creatoare, fenomene de modă. Lamartinistul, într-o redingotă impecabilă, cu o mână sidefoasă, introdusă pe jumătate în întredeschizătura hainei, contemplă un lac rotund, obişnuit stând pe o bancă de piatră, intrată puţin în ruină din pricina vegetaţiei impetuoase. O salcie pletoasă şi aeriană ca o ploaie nu lipseşte. Wertherianul zace la pământ, scăldat în sânge, cu un pistol lângă el. În mână strânge medalionul unei Lotte oarecare. Byronianul, cu părul vâlvoi, cu cămaşa fâlfâind în vânt, cu faţa mistuită şi sumbră, şade la prora unei corăbii cu pânze, de unde vede în depărtare o Grecie antică în demoliţiune, nocturnă şi melancolică. Eminescianul zice:

Vino-n codru la izvorul
Care tremură pe prund,
Unde prispa cea de brazde
Crengi plecate o ascund.

Cu greu se va pretinde însă că cineva „crengizează”. Există latent, în popor, mii de Creangă: unul singur până acum a sublimat mesajul lor. E vorba de a descrie cântecul privighetorilor în poiană? Nici un împrumut făcut muzicii, ci simple replici curente. „Curente” nu-i de ajuns spus. Simple replici, repetate de veacuri, ajunse la o conciziune extremă, la o lustruire de cremene. Este cu desăvârşire exclus ca un autor obişnuit să aibă norocul să spună atât de simplu şi cuprinzător „Tă-vă pustia, privighetori, să vă bată...” Pentru asta trebuie să fii împins de la spate de milioane de ţărani, să vorbeşti în graiul lor, să fii unul exprimând pe toţi, absolut-obiectivul, golit de orice umbră de egotism şi de orgoliu artistic, deşi nu lipsit de simţul artei impersonale.

În materie de emoţii, cazul lui Creangă e mai simplu. Nu are de spus despre copilărie mai mult decât alţii. Chiotul lui este însă mai plin, sonor ca o voce minunată distinsă într-o gloată, şi se rezumă la: „Şi, Doamne, frumos era pe atunci...” Aşa cum există „idei primite”, sunt şi sentimente, adevăruri primite, însă nu de la generaţii limitate, ci de la un popor întreg, cu procesul de gândire prudent, totuşi în mişcare. Un creator popular genial este anulat ca individ şi fortificat ca exponent.

De aceea despre Creangă, ca artist, sunt puţine de spus, şi studiile se pierd în divagaţii. Un muzician poate imita huietul apelor, un pictor poate zugrăvi priveliştea, dar astea sunt succedanee artistice, nu impresii critice. Creangă este o expresie monumentală a naturii umane în ipostaza ei istorică ce se numeşte poporul român, sau, mai simplu, e poporul român însuşi, surprins într-un moment de genială expansiune. Ion Creangă este, de fapt, un anonim.

Postfață

Despre viața lui Ion[1] Creangă avem, peste ceea ce știm din *Amintirile* lui, foarte puține știri. Sunt în genere informații anecdotice de la oameni care sau l-au cunoscut prea la suprafață și târziu, sau n-au avut înțelegerea unui om de valoarea lui. La amintiri se adaugă documentele. Cercetări în Arhivele Statului din Iași și din București, în Arhivele Mitropoliei din Iași, culegerea corespondenței de pe la rude și prieteni au lămurit multe puncte din biografia lui Creangă. În fruntea cercetătorilor de documente stă economul D. Furtună.

Trebuie adăugat că cu fiecare document ivit starea civilă a lui Creangă devine mai complicată. În general, atestatele sunt reconstituite cu martori, dar însemnarea din mitrică poate fi pusă, în aceste vremuri, la îndoială. De asemeni, pachetele de documente din arhive au adesea o dată globală, și datarea induce în eroare. Din fericire, substanța biografiei lui Ion Creangă rămâne statornică.

Ca și în cazul lui Eminescu, am încercat a face portretul lui Creangă interpretând documentele. N-am făcut descoperiri noi, afară de puține (de acum înainte nici nu se mai pot afla decât doar preciziuni de date), dar pricepătorul in materie își va da seama, credem, de felul nostru de a citi și de al altora. Judecățile asupra operei le-am unit cu narațiunea biografică într-un portret totalitar, deoarece opera se află, întrucât îl privește pe Creangă, strâns legată de existența lui. Portretul acesta este o lucrare de curată știință. Informația este riguroasă și completă, orice propoziție e documentată. În sforțarea de a crea literar, nu ne folosim decât de mijloacele pe care le oferă compoziția, înlăturând, de pildă, din text discuția izvoarelor, neintroducând în narațiune elemente anacronice. Dialogurile sunt citațiuni, descripțiile sunt bizuite pe observație și izvoare. Spre a folosi amintirii lui Creangă, făcând cartea atrăgătoare pentru cititor, am înlăturat așa-zisul aparat critic, care dă un aer de mare erudiție, dar care în materie de istorie literară este o mistificație. Pentru cercetătorul științific am recurs la o simplificare, pe care o înlesnește faptul că toate scrierile despre Creangă sunt articole scurte în care amănuntele sunt ușor de găsit, fără arătarea neapărată a paginii. Am dat numere de ordine bibliografiei. Aceste numere le-am reportat în text. Cine voiește să știe de unde am scos o afirmație caută numărul la bibliografie și găsește astfel articolul folosit.

Se va zice, probabil, ca și despre monografia eminesciană, că totul e „discutabil”. Iată o vorbă fără noimă. Orice propoziție din momentul formulării ei devine discutabilă, discutabilitatea și obiectivitatea fiind două noțiuni corelative. Nici nu mai poate fi îndoială că Creangă de aici este reprezentarea noastră, fiindcă el nu poate trăi decât pe rând prin opera de

---

[1] Adoptăm pe *Ion* și nu pe *Ioan,* chiar dacă vreodată orășenește Creangă ar fi semnat *Ioan Creangă,* deoarece în *Amintiri* povestitorul e chemat mereu *Ion* și pentru că acesta e numele adevărat românesc, fiind față de *Ioan,* ceea ce *Mihai* este față de *Mihail.*

interpretare a fiecăruia. Dar interpretarea aceasta e obiectivă, pentru că se bizuie pe documente. Oricât s-ar încerca altcineva să dea o altă imagine „mai obiectivă”, el nu va putea decât să ajungă cam la aceeaşi viziune câtă vreme izvoarele sunt aceleaşi, sau, in sfârşit, la o impresie arbitrară, părăsindu-le. Trebuie să mai adăugăm pentru aceia care, judecând numai literar, nu vor găsi destulă desfăşurare epică, adică destul volum, că un istoric nu poate umfla o carte cu fraze, depăşind materialul lui. Iar aici materia e puțină. După examinarea directă şi atentă a bibliografiei respective am înlăturat tot ce nu are nici un interes informativ sau măcar literar (notițe comemorative, recenzii mediocre, semnalări de articole pe care le-am citat o dată nemijlocit). De aici nu reiese că ceea ce a rămas este numaidecât de cea mai mare însemnătate. Mai sunt destule articole în fond fără interes, dar care, căzute în mâinile cercetătorului înaintea altora, pot da oarecare orientare. Multe, cele mai multe, dau o informație de a doua mână, făcând considerații in jurul documentelor, singurele absolut utile. Cei care au amintiri despre Creangă le repetă întocmai în tot felul de publicații. Le-am citat totuşi adesea fiindcă se poate întâmpla ca o revistă să fie mai la îndemână decât alta. N-am însemnat cu asterisc importanța articolelor, ca să nu jignim pe nimeni, fiindcă nimeni, vorbind despre Creangă, n-a voit să facă vreun rău. Dacă cineva are curiozități şi pentru articolele neînsemnate purtând în titlu numele lui Creangă, poate adânci prin indicațiile noastre nefolositoarele cercetări.

CURS DE POEZIE[1]
(1939)

VII

Să încercăm acum, după ce am analizat câteva programe poetice, să definim poezia. Zicem *să definim*, dar cuvântul este mai mult o imagine, căci, neexistând un concept clar de poezie ci numai sentimentul empiric al acestei poezii, nu vom putea niciodată ajunge la o definiție. Voim să dăm numai o descripție esențială, şi nu a conceptului de poezie, ci a poeziei ca obiect de percepție al simțului nostru critic. Cu alte cuvinte, ne vom sili să determinăm care este factorul constant structural din marile poeme lirice asupra cărora există un consimțământ estetic unanim.

Încă şi azi mulți sunt stăpâniți de concepția veche a artei în general ca un produs de imitație. Ce-ar putea să imite poezia? Din lumea externă, aşa-zisa natură, din lumea interioară, sentimentele. Aşadar, pentru mulți o poezie este frumoasă dacă cuprinde imagini frumoase de natură sau dacă e sinceră, dacă e plină de sentimente adevărate. Poezia de imitație a naturii duce la descripție şi deci la pastel. În cazul cel mai bun ea poate duce la metaforă, care în foarte multe cazuri este un mod de a întări un aspect al naturii prin altul. Să cităm o ştiută poezie de D. Bolintineanu:

Pe o stâncă neagră într-un vechi castel
Unde cură-n vale un râu mititel
Plânge şi suspină o tânără domniță
Rumenă, suavă ca o garofiță.

Aici sunt toate elementele imitației. Natura e înfățişată prin „stânca neagră" şi prin „râul mititel", sentimentul prin „plânge şi suspină". Un critic de tip şcolar ar zice că poezia e remarcabilă prin frumusețea tabloului şi prin pătrunderea şi sinceritatea emoției. Acestea sunt însă vorbe fără nici un conținut. Ele duc la concepția unui frumos obiectiv. Nu este nici un motiv să ne placă stânca şi râul şi singura îndreptățire a acestor elemente ar fi să ne informeze, ceea ce nu este cazul, nefiind vorba de nuvelă sau de roman. Oricât de amănunțit ar fi tabloul şi tot n-ar fi nici o rațiune pentru plăcere, de vreme ce nu există natură frumoasă şi natură urâtă, ci numai atitudini foarte variabile față de aceasta natură. Am putea spune atunci că arta urmăreşte imitarea naturii prin idealizare. Atunci metafora ar fi forma de imitație mai potrivită poeziei, întrucât înțelegem prin metaforă, deocamdată, o analogie între două reprezentări, în scopul de a le întări. În versurile de mai sus ale lui

[1] Apărut în *Adevărul literar şi artistic*, an. XIX, seria III, nr. 914, 12 iunie 1938. Reprodus după *Principii de estetică*, cu o prefață de Ion Pascadi, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968.

Bolintineanu este o comparație:

Rumenă, suavă ca o garofiță.

Mulți vor spune că este frumos să compari obrazul tânăr cu o garoafă, pentru că roşața feței seamănă cu roşața garoafei, fiindcă, prin urmare, este analogie şi deci în fond conformitate cu natura. Dacă însă medităm bine, constatăm că acest punct de vedere este greşit. Să luăm alte comparații din Bolintineanu, privind tot femeia:

Am una cu cosița bălaie de fuior
De în şi cu mijlocul, ai zice un mosor,
Să-o ții pe întunerec, ea casa să-ți lumine,
Atâta e de albă! să o aibi pe lângă tine.

Ne putem întreba de ce ar fi frumos să compari mijlocul cu mosorul sau mosorul cu mijlocul? Dacă s-ar obiecta că de data asta imaginea este urâtă, am putea foarte bine observa că analogia nu e greşită, întrucât şi mijlocul şi mosorul se îngustează. În realitate, când o imagine place, cauza nu este întărirea procesului mimetic, ci, de cele mai multe ori, abstragerea de la natură. În

Rumenă, suavă ca o garofiță.

cele două percepții „față feciorelnică" şi „garoafă" se suprapun şi dau o nouă percepție suprarealistă, a unei existențe care să aparțină vegetalului şi umanului totdeodată. Prin metaforă facem conştienți acele apropieri aparent absurde care sunt posibile în vis. Metafora este modul de a visa al umanității. Luând de la om iscusința şi de la cal iuțeala alergării, omul a născocit centaurul, care este condensarea unei comparații ce ar fi sunat cam astfel: un săgetător fuge cu iuțeală cavalină. Metafora, comparația nu sunt frumoase în sine, ci pentru organizația din care fac parte. Cinematograful foloseşte curent metafora, însă în modul cel mai potrivit, fiindcă acolo orice greşală duce la absurditate. Bunăoară, un individ în prada furiei izbeşte cu pumnul în masă şi un zgomot prelung de sticlărie spartă răsună. Deodată ni se înfățişează un țărm stâncos de mare în care lovesc valurile. E un fel de a spune că furia omului este ca furia mării. Totuşi nici un termen nici altul nu e frumos în sine, dar amândoi termenii sunt o simbolizare mai puternică a furiei. Într-un cuvânt, comparația şi metafora, care e o comparație rezumată, constituiesc un poem mic, o structura particulară cu o temă dominantă. Fata rumenă ca o garofiță este de fapt nu o percepție din natură, ci o organizație lirică pe tema suavitate.

Fiindcă este vorba de imitarea naturii, să citām acum vestitul sonet al lui Baudelaire, *Correspondances*:

La Nature est un temple où de vivants piliers

Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profondc unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
Et d'autres, corrompus, riches et triomphants.

Avant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

Cum ar preţui critica şcolară acest sonet, presupunând că n-ar rămâne nesimţitoare la farmecele lui? În cazul cel mai fericit, observând că, deşi e vorba de natură, poetul nu dă reprezentări din natură ci propriu-zis o definiţie, ar decide că ideea a fost exprimată plastic, prin urmare cu elemente din natură, căci ce este plastic cade sub simţuri. Deci plastic este sinonim pentru cei mai mulţi esteţi cu frumos şi cum plastică e în fond orice imitare a naturii, natural este sinonim cu frumos. Dar de ce plasticul să fie numaidecât frumos? Problema este cu totul absurdă şi nimeni n-ar putea să-i dea o dezlegare. O imitaţie exactă a unei privelişti cu mijloace fotografice ar trebui să fie în chip necesar frumoasă. La asta se răspunde că imitaţia frumoasă e colorată şi personală. Va să zică se pune un accent deosebit pe intensitate. Dar aici cădem în plină subiectivitate, căci mie poate să-mi pară foarte colorat ceea ce altuia i se pare incolor.

De fapt, analizând bine sonetul lui Baudelaire, descoperim în el nu idei în sensul de concepte, pe de o parte, şi imitaţii de natură, adică plasticităţi, pe de alta, ci elemente disparate organizate într-o structură nouă, care nu e din domeniul logic, nici din acela al percepţiei naturii. Între stâlpi, cuvinte, parfumuri, copii nu este nici un raport de realitate. Fondul poeziei îl formează iniţierea solemnă, într-o pretinsă ordine metafizică, după care parfumurile şi coloanele ar colabora. Mişcarea rituală, comunicarea sibilinică, acestea sunt elementele poemului, şi dacă se poate vorbi de natural în chip figurat, bineînţeles, putem remarca doar colaborarea simfonică a tuturor imaginilor. Deci nici vorbă nu este de vreo imitaţie ori de vreo simbolizare plastică a naturii. Sonetul e un fel de compunere muzicală, descriind doar organizaţiunea interioară a poetului, spaima lui în faţa universului. Presupunerea unei corespondenţe metafizice între elementele universului este ideea poetică.

Sunt unii care vor spune acum: fireşte, poetul îşi exprimă prin mijlocirea imaginilor propriul lui sentiment. Deci a doua formă de imitaţie, de imitaţie a realităţii interioare, este *sentimentul adevărat, sinceritatea*. Să ne întrebăm dar

ce sentiment exprimă Baudelaire din gama ştiută a sentimentelor? Răspunsul e greu de dat, tot aşa cum e greu de dat în muzică. E adevărat că am pomenit de spaima în faţa universului, dar acesta e un mod de a vorbi. Poetul are o teroare calmă, o spaimă religioasă, care e mai mult un act de cunoaştere. Fondul poeziei nu este *sentimentul*, ci atitudinea de iniţiere în ordinea ascunsă a lumii.

Să vedem ce valoare poate avea sentimentul în poezie? Cei mai mulţi îl socotesc ca un punct de plecare, recomandând sinceritatea, adevărul. Lucru în aparenţă curios. Cele mai sincere simţiri nu dau cele mai bune poezii, putem spune chiar dimpotrivă. Iată o poezie plină de sentiment scoasă la întâmplare dintr-o revistă literară recentă:

Mă doare sufletul
Mă doare inima
Mă doare dorul,
Mă doare tot ce-mi aminteşte
De clipele noastre dragi...

Versurile sunt, fireşte. rizibile pentru cei care au o oarecare noţiune de poezie, dar pentru omul simplu ele sunt zguduitoare, căci de cele mai multe ori prin sentiment se înţelege mărturisirea unei mari dureri şi unei mari pasiuni, la acestea reducându-se după vulg sentimentele posibile. Nu trebuie nici o analiză ca să ne dăm seama că aceste versuri pline de sentiment ne lasă reci şi că ele nu-şi ating deloc scopul lor de a mişca. Una din cauzele frigidităţii lor este că ele nu sunt simbolizarea propriu-zisă a sentimentelor, ci doar schema lor logică. Dor, durere nu sunt sentimentele înseşi, ci noţiuni de sentimente, conceptul prin care sintetizăm un număr de observaţiuni asupra conduitelor umane. Nimeni nu simte durere când un poet declară că e cuprins de durere. În versurile lui Eminescu:

Pe lângă plopii fără soţ
        Adesea am trecut,
Mă cunoşteau vecinii toţi,
        Tu nu m-ai cunoscut...

nu e amintit noţional nici un sentiment, dar totuşi noi avem o clipă de regret şi de indignare, fiindcă ni se pare scandalos ca o femeie să ignoreze până într-atât pe liricul trecător. Ne este indiferent dacă pe poet îl doare sau nu sufletul, singurul lucru interesant pentru noi este ca poezia să fie eficientă. Dar că, din acest punct de vedere, o poezie poate fi bună fiindcă exprimă durerea este un lucru foarte discutabil. Practic vorbind, o simfonie poate să ne producă exaltaţiune ori tristeţe, dar nu există nici o bucată muzicală care să exprime în mod hotărât vreun sentiment. În de multe ori citatul sonet al lui Gérard de Nerval, *El Desdichado*, se vorbeşte de nemângâiere şi de melancolie:

Je suis le ténébreux, – le veuf, – l’inconsolé,

Le prince d'Aquitaine à la tour abolie:
Ma seule *étoile* est morte, – et mon luth constellé
Porte le *soleil noir* de la *Mélancolie*...

dar nu ne cuprinde melancolia, ci o turburare de natură cognoscitivă. Un oracol turbure vorbeşte despre destinele unui poet. Nu numai că sentimentul nu produce sentimentul, dar noţiunile nici nu sunt, cum se socoteşte, ostile emoţiei şi n-am avea decât să cităm pe Dante şi pe Eminescu, poeţi foarte abstracţi. Nu se poate închipui versuri mai discursive decât acestea:

Per me si va nella città dolente
Per me si va nell'eterno dolore
Per me si va tra la perduta gente.

Giustizia mosse il mio alto Fattore
Fecemi la divina potestate
La somma Sapienza e il Primo Amore.

Dinanzi a me non fur cose create
Se non eterne ed io eterno duro:
Lusciate ogni speranza voi ch'entrate.

Emoţia pe care ne-o produc este considerabilă, fără să putem determina practic sentimentul. Este şi aci o emoţie iniţiatică, turburarea în faţa unei sentinţe obscure din care rezultă impenetrabila ordine a universului. Încât concluzia este aceasta: *poezia nu are nici o legătură cauzală cu sentimentele aşa-zise adevărate şi nici nu urmăreşte să trezească sentimente. Emoţia poetică, dacă este un sentiment, este un sentiment sui-generis, o emoţie nepractică.*

Este momentul de a combate o expresie nefericită care circulă în publicistica română şi uneori sub pana unor oameni cu aparenţa de inteligenţă, expresie care e un instrument din arsenalul celor care văd în artă o imitaţie. Expresia este *a reda*. Mai toţi constată că un poet *redă* bine natura, că altul *redă* bine un sentiment. Expresie îngustă, aproape trivială, fiindcă arta nu redă nimic, ci dă ceva care e din natură numai întrucât poezia însăşi şi arta însăşi sunt şi ele fenomenologic aspecte ale naturii în accepţiunea cea mai largă. Portretul unui individ nu este o redare a fizionomiei individului, nici măcar o idealizare a lui, ci este în plan estetic o invenţie. Nu există în natură anatomia din sculptura greacă. Dar dacă întrebăm: arhitectura ce redă, cine ar putea da un răspuns valabil? Arhitectura e una din artele cele mai pure, alături de muzică şi de poezie, fiindcă ea creează o supra-natură. şi ca să nu se înţeleagă greşit în sensul idealizării, o contra-natură, în mijlocul naturii.

O vorbă care circulă mult de la o vreme este *gratuitate*. Arta îndeobşte şi poezia în special sunt gratuite. Ce trebuie să înţelegem prin aceasta? Că poezia e scoasă de acolo de unde nu este nici o activitate de adaptare teoretică ori practică, adică din nimic? Mulţi fac această eroare sinonimizând gratuitatea şi

puritatea şi recomandând extirparea oricărei materii. Însă poezia e în punctul ei de plecare un act de viață deplină. Ca să cântăm trebuie întâi de toate să trăim. Gratuitatea se înțelege de către poeții moderni ca o abdicare de la orice scop de adaptare. Într-adevăr, ideea ne adaptează întrucât ne orientează în lumea sensibilă, sentimentul ne adaptează întrucât ne semnalează plăcerile şi durerile existenței. Poezia este însă o activitate fără finalitate, întrucât nu ne dă nici o imagine a realității şi nu ne previne. În termeni obişnuiți poezia nu ne învață, deci nu se cade să fie didactică, şi nu ne arată ce e bine şi ce e rău, deci nu trebuie să fie morală. Poezia nu educă, ea e un pur exercițiu spiritual.

Noțiunea de gratuitate se leagă cu aceea de obscuritate, sau, mai bine zis, de infinitate. Întrucât poetul nu voieşte să comunice nimic din lumea aceasta, el trebuie să evite a părea finit, să se ferească a spune totul. Impreciziunea, clarobscurul, lacuna, acestea creează poezia, după Paul Valéry şi, de altfel, după mulți alții. Thibaudet citează două vechi strofe din Maynard:

Mon ami, chasse bien loin
Cette noire rhétorique;
Tes ouvrages ont besoin
D'un devin qui les explique.

Si ton esprit veut cacher
Les belles choses qu'il pense,
Dis-moi, qui peut t'empêcher
De te servir du silence?

Maynard, fireşte, cel puțin aşa pare, ironizează pe un poet obscur, fără să-şi dea seama că dădea definiția cea mai bună a poeziei, invers. Într-adevăr, tăcerea, absconsitatea sunt cele mai nimerite mijloace de a trezi predispozițiunea ceremonială, caracteristică poeziei, şi de a da impresiunea de gratuitate fără sentimentul vidului. Căci atunci când ascunzi pari a spune ceva mai adânc decât atunci când spui totul. A spune totul înseamnă a fi discursiv şi discursivitatea este retorică. Toți poeții moderni au veştejit retorismul, în frunte cu Verlaine:

Prends l'éloquence et tords lui son cou.

Nu trebuie să se confunde însă obscuritatea gramaticală cu absconsitatea substanțială. Poeziile lui Eminescu sunt foarte discursive, chiar elocvente, şi cu toate acestea sunt sibilinice, ceremoniale, şi dimpotrivă, multe versuri ermetice moderne dau impresia unei inteligibilități rău ascunse. Absconsitatea este dar un corolar al gratuității, un semn de substanțialitate cu refracție infinită.

O altă noțiune curentă azi este aceea de *joc*. Ideea că arta ar fi un simplu joc al oamenilor mari a fost sugerată încă de Schiller, dar încercarea de demonstrație s-a făcut în estetica modernă. Apoi s-ar fi constatat că arta nu intră totuşi în mecanismul jocului propriu-zis. Totuşi ideea de joc e bună şi

poeții o folosesc cu predilecție. Poeziile lui Ion Barbu se intitulează *Joc secund*. Trebuie să luăm cuvântul într-un sens analogic. Poezia nu e jocul copiilor care exercită pentru existență, dar e una din activitățile caracteristice umanității care seamănă mai mult cu jocul. Tipice la joc sunt aparenta gratuitate, ritualul şi tehnica severă. Paul Valéry accentuează îndeosebi asupra acestei laturi a poeziei, a ordinei, a necesității. De aceea el cultivă versul clasic, care sugerează mai puternic ordinea în sine, fără nici o finalitate. Este interesant că Tudor Arghezi şi-a intitulat la rându-i culegerea de poezii *Cuvinte potrivite*, deci foarte în spiritul lui Paul Valéry. Prin urmare, poezia n-ar urmări să comunice nimic, ci ar fi numai o potriveală de cuvinte după anume legi ale organizării spiritului.

Este acum momentul să facem o observație. Ideea, pornită din groaza de elocvență, că poezia nu spune nimic poate duce la erori, la o sterilitate numită impropriu purism. Organizarea spiritului presupune totdeauna un sens şi lucrul a început să fie observat. Dementul nu mai este în stare de a ne comunica nimic, întrucât s-a alienat de la logica noastră, dar atitudinea lui este de a spune ceva. Dacă vorbirea lui n-are sens, ea are forma cel puțin a sensului. Popoarele şi poeții vechi au produs mituri. Aceste mituri sunt obscure, dar au un sens multiplu şi infinit. Nu există mod de exprimare care să nu sugereze un sens, chiar fără explicare. Muzica este arta cea mai lipsită de conținut şi cu toate acestea intelectualitatea nu-i lipseşte. Căci muzica pare sforțarea disperată a unui mut de a comunica prin tonuri nearticulate un adevăr ce va rămânea mereu obscur. În chipul acesta, acel deziderat al lacunei este realizat în chip perfect numai de muzică, fiindcă muzica e o lacună prelungă, o năzuință goală la expresivitate. Deci trebuie să distingem inteligibilitatea de intelectualitate. O poezie nu trebuie să fie inteligibilă, adică să ne instruiască, dar trebuie să ne comunice totuşi ceva din ordinea lăuntrică a spiritului poetului. Această sforțare de a comunica iraționalul, profundul, trezeşte emoția noastră şi ne dă iluzia că poetul exprimă sentimente. Presupunându-se întrebat de o fetiță ce este poezia. Giosué Carducci răspunde aşa:

O piccola Maria
Di versi a te che importa.
Esce la poesia
O piccola Maria
Quando malinconia
Batte del cor la porta.

O piccola Maria
Di versi a te che importa.

Această poezioară produce o puternică impresie, pe care unii ar explica-o prin faptul că poetul e plin de sentiment. Dar construcția poeziei e didactică. În fond emoția vine din altă parte. Poetul ia atitudinea solemnă a unui om care

spune ceva, dar nu spune nimic în termeni inteligibili. Din ținuta solemnă, din ceremonia fals didactică iese sugestia imposibilității poetului de a explica sensul interior al activității poetice. Totul rămâne abscons. Adriano Tilgher, în *Estetica* lui, pare a-şi da seama de caracterul intelectual al poeziei, dar formula lui e prea subtilă. În tot cazul, el are intuiția că ceea ce dă organizațiune unei poezii este factorul intelectual, ideea în înțelesul cel mai pur, pornirea de a comunica[1]. Noi am spune aşa: poezia este un mod ceremonial, ineficient de a comunica iraționalul, este *forma goală a activității intelectuale*. Ca să se facă înțeleşi, poeții se joacă, făcând ca şi nebunii gestul comunicării fără să comunice în fond nimic decât nevoia fundamentală a sufletului uman de a prinde sensul lumii. Ion Barbu, într-o foarte frumoasă poezie, a simbolizat această năzuință intelectuală, tradusă în rit şi cântec, atribuind-o universului întreg:

Ar trebui un cântec încăpător precum
Foşnirea mătăsoasă a mărilor cu sare;
Ori lauda grădinii de îngeri, când răsare
Din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum.

---

[1] „L'esperienza artistica perciò, pur essendo esperienza di somma individuazione, non va mai disgiunta dall'avvertenza di un universale: solo che questo universale lo vediamo nella cosa individuale, non lo pensiamo, non lo astraiamo da essa; non è per noi concetto, ma fa tutt'uno con essa. Intuizione intellettuale concetto întuitivo. Intuizione concettuale che è come il germe da cui nascono a uno a uno i particolari dell'opera d'arte. Il piano dell'opera (non un piano astratto, ma il piano vivente, l'idea direttrice dell'opera come vis *dinamica*) antecede e determina i particolari secondo una sua logica infallibile" (*Estetica*, II-a ed., p. 58-59). Cu toate acestea, pozițiunea lui Tilgher este profund îndepărtată de a noastră. Voind să se elibereze de intuiționismul concret al lui Croce, Tilgher cade în idealismul lui Schopenhauer refăcând azi în Italia estetica lui Titu Maiorescu, pentru care arta era reprezentarea ideii sensibile, încorporate. Doar atât că „universalul" lui Tilgher nu pare a fi Ideea platonică, ci „logica internă" a operei. Noi respingem orice conceptualism. Opera nu conține nici un fel de idee, nici abstractă, nici sensibilă, ci numai atitudinea curat formală a spunerii. În fața morții, filozoful gândeşte discursiv, omul trăind practic plânge, muzicantul cântă, arhitectul înalță un mausoleu. În muzică şi în monument nu se găseşte deloc conceptul morții, nici măcar simbolizat, dacă nu confundăm alegoria eu arta, însă muzicantul şi arhitectul au aerul a spune ceva. Dacă am descoperi un concept, ei n-ar mai *avea aerul*, ci ar *spune* într-adevăr şi atunci procesul artistic ar fi oprit.

PREFAȚĂ[1]
(1941)

Prezenta operă nu iese din goluri. Ea reprezintă o jumătate de pas mai înainte peste munca onestă mai totdeauna, câteodată excelentă, a atâtor arhivişti şi istorici literari. Nu s-a făcut tot ce era de trebuință, dar s-a făcut mult şi sunt cercetători foarte modeşti, dedicați unei singure chestiuni, cari au adus contribuții de toată lauda. N-am făcut decât o jumătate de pas, dar acest mic spațiu înseamnă parcursul de la istoria literară de pură erudiție la întâia istorie a literaturii române în înțelesul propriu.

Pentru a se înțelege acest lucru trebuie să atragem atenția asupra unui aspect particular istoriografiei literare române de până acum. Existau trei feluri de specialişti. Întâii se ocupau cu aşa-zisa literatură veche luând-o de la Macarie letopisițerul şi ducând-o până pe la Conachi. Îndeobşte aceştia erau lingvişti sau istorici, cu o necunoştință totală de literatura nouă, refractari oricărei estetice, preocupați numai de „ştiință”, adică de datarea manuscriselor, de lectura lor critică, de valoarea lor ca izvoare etc. Este învederat că e la mijloc o mare neînțelegere. Nu intră în cadrul literaturii decât scrierile exprimând complexe intelectuale şi emotive, având ca scop (ori cel puțin ca rezultat) sentimentul artistic. Însă tipăriturile lui Coresi nu au nici cea mai mică atingere cu acest grup de fenomene. Oricât de înaltă va fi activitatea latiniştilor, niciodată Petru Maior nu va interesa pe literat. S-a făcut deci o pioasă confuzie între cultură şi literatură. Cu toate acestea, istoricul literaturii vechi a pretins a da şi judecăți literare. Însă el nevenind cu un punct de vedere estetic, n-a studiat materia adecvat. În loc să urmărească temele, spre a le vedea legăturile în timp şi spațiu, el s-a mărginit să le analizeze sub unghiul specialității sale. Filologul a scos liste de cuvinte, istoricul a cercetat cronicele ca izvoare. *Istoria ieroglifică* a lui D. Cantemir a fost răsucită pe toate fețele pentru substratul documentar, altfel declarându-se că opera, remarcabilă, este ilizibilă. Cronicarilor li s-a acordat un merit de limbaj şi de onestitate. Fiindcă cronicarii munteni nu sunt obiectivi s-a tras încheierea puritană că n-au valoare. Ca şi când arta ar fi altceva decât expresia originală a subiectului nostru! A doua categorie de istorici literari o iau de la Cârlova (dezinteresându-se cu totul de epoca anterioară), însă nu se ocupă decât cu „clasicii”. Ei sunt în general profesori, admiratori de valori acceptate, cu o repulsie vie față de literatura mai nouă. Cercetarea lor, „ştiințifică” şi ea într-un chip, se limitează la descoperirea de documente biografice, de înrâuriri literare, la considerații de fond şi formă după un tipic dat (natura în pastelurile lui

[1] Apărut în 1941. Reprodus după G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a, revăzută şi adăugită, ediție şi prefață de Al. Piru, Editura Minerva, Bucureşti, 1982.

Alecsandri, critica socială în opera lui Caragiale) şi cu un respect timorat de gloria scriitorului care merge până la acuzații de impietate față de criticul cu viziunea mai liberă. Trebuie să mărturisim că foarte mulți intelectuali dintre cei mai distinşi s-au arătat surprinşi auzind că ne ocupăm şi de literatura veche şi socotim că vor mai fi încă mulți cari se vor mira când vor avea cartea sub ochi. Atât de tari sunt prejudecățile! Nici vorbă, specialiştii părții vechi se vor simți atinşi în disciplina lor. Dar în realitate nu e nici cea mai mică atingere. Dacă e absurd să numeşti literatură simple fenomene intrând în istoria limbii, a tipografiei, a culturii, tot atât de falsă e tăierea istoriei într-un punct arbitrar. De ce oare literatura română să se înceapă cu Cârlova? Dar sunt înainte opere dacă nu admirabile, capabile să explice ceea ce vine după ele. Ureche, Miron Costin, Neculce, Radu Popescu, D. Cantemir lăsați afară? Se poate închipui istoria literaturii italiene fără Dino Compagni, Villani, cea franceză fără Villehardouin, Joinville, Froissart şi Commines? O astfel de sciziune absurdă n-o profesează nici o literatură şi ar fi o eroare dacă noi am menține-o. Singura operație ce trebuia făcută era izolarea culturalului de artistic, supunerea întregii materii la aceleaşi metode strict literare. Desigur, în chipul acesta, „literatura religioasă" (evangheliare, psaltiri, praxii etc.) a fost ca şi înlăturată, Şcoala ardeleană trecută în zbor. Vor mai fi unii cari dintr-o greşită susceptibilitate se vor scandaliza că n-am dat Ardealului destulă importanță pentru strălucita contribuție adusă redeşteptării conştiinței naționale. Însă noi ne ocupăm aici numai cu conştiința estetică. Sintezele de istorie culturală vor glorifica mai departe pe marii pionieri. Ardealul care a dat pe Maiorescu, pe Slavici, pe Coşbuc, pe Rebreanu, pe Iosif, pe Blaga şi atâția scriitori nu are nevoie să ceară falsificarea istoriei literare prin amestecarea cu materie extranee disciplinei. A treia categorie de cercetători literari se ocupă numai cu epoca modernă, de la 1900 încoace. Trebuie să recunoaştem că ei sunt singurii înțelegători ai esteticului şi ar fi fost cei mai indicați să se aplice asupra întregii literaturi. Însă din felurite motive, între care lipsa unei continuități între generații, ei ignorează literatura anterioară anului 1900, ba şi mai mult, o desconsideră.

Rezultatul acestei stări de lucruri e nu se poate mai supărător. Niciodată nu s-a vorbit mai mult de tradiție ca în ultimul deceniu. Unii au tăgăduit-o, necunoscând o altă literatură decât cea contemporană, alții au afirmat-o, nu mai pregătiți, spre a dovedi că tradiția trebuie interpretată apriori în sensul vederilor lor. Discuțiile au forma cea mai fantezistă pentru că nici una din părți nu se sprijină pe documente incontestabile. În definitiv tradiție nu înseamnă altceva decât înaintare organică după legi proprii şi nu este îndoială că organicul există în literatura română. Se cade doar să-l descoperim, fără prejudecăți, şi mijlocul nimerit este a scrie o istorie literară bine informată, însă de substanță, nu de nume proprii şi de cifre. Oricât ar ține seamă de univers, o adevărată critică îşi stabileşte scara de valori în cuprinsul literaturii

sale (asta înseamnă tradiție). Dacă vorbeşte de Proust, criticul francez îşi caută instrumentele de comparație îndărăt şi trecând prin naturalism şi realism poate ajunge până la memorialistică pe de o parte şi la portretistica clasică pe de alta. Prin urmare el are de determinat cum au fost depăşite unele metode, cum au fost disociate altele. În fond Proust e un memorialist care a profitat de filozofia lui Bergson. Aşa ar trebui să procedeze şi criticul nostru. Un romancier român se cuvine să fie scrutat în întreaga perspectivă a prozei noastre fără a se exagera înrâuririle străine, căci fundamental va fi în mod fatal, prin factorul geografic, tradițional. Camil Petrescu pare proustian, dar el nu a putut împrumuta de la Proust decât elemente superficiale de expoziție. În romanele sale găsim eterna opoziție, caracteristică civilizației noastre, între o lume aprigă, dotată să parvină, şi intelectualul delicat, care rămâne un învins. Oriunde, eroul francez izbuteşte în dragoste, eroul român rămâne „neînțeles". La drept vorbind, noi am avut cronicari literari de mare talent, critici încă nu, pentru motivul arătat mai sus că nu e cu putință o critică fără perspectivă totală istorică, deci fără tradiție. Scopul acestei cărți este de a da un impuls acelei vizionări integrale de la care decurge apoi critica. Scriitorii noştri sunt în majoritatea cazurilor foarte puțin cunoscători ai literaturii naționale şi refractari la comparațiile în cerc închis. A lua drept coordonate într-un articol despre I. Barbu pe Conachi, Bolintineanu, Anton Pann pare un lucru scandalos şi jignitor. Un poet român se compară numai cu poeți dinafară, cu Edgar Poe, Mallarmé, Paul Valéry. Şi totuşi metoda legitimă e cea dintâi.

Nu pentru satisfacții de critic şi istoric literar am întreprins această operă. Cei care cunosc mai de aproape activitatea noastră ştiu că critica (deşi pentru unii mai notorie) ne este o preocupare secundară, la care am fi renunțat, dacă ar fi îngăduit condițiile literaturii actuale. Însă formația noastră nu înțelegea eforturi literare în gol. Oricât de spontane ar fi actele de creație, ele profită de experiențele trecutului şi se produc mai bine în mediu tradițional. Dacă fiecare pictor ar inventa mereu perspectiva şi uleiul, o mare energie s-ar risipi inutil. O asemenea conştiință de tradiție n-am găsit-o când am început a scrie. Şi atunci am hotărât să ne documentăm pentru noi. Natura studiilor universitare şi lucrările istorice făcute la Roma ne-au dat familiarizarea cu epoca veche, câțiva ani de critică de jurnal ne-au dat prilejul unui contact deplin cu literatura actuală. Pentru epoca mijlocie a clasicilor am ales doi scriitori de bază pe care i-am studiat monografic (Eminescu, Creangă). Câte unul n-a înțeles scopurile noastre şi asta s-a văzut cu prilejul studiului critic asupra operei lui Eminescu. A trebuit, spre a avea materialul întreg de caracterizare, să studiem mse. eminesciene, să descoperim linia tematică, să cităm din ele ca dintr-o operă tipărită. Cutare pedant n-a văzut aci decât o operație de publicare de texte (ce n-a fost în gândul nostru) şi ne-a căutat noduri în papură. Altcineva s-a arătat fără interes pentru laturea documentară, cerând doar o sută de pagini de portretistică, ce nu s-ar fi putut da totuşi fără pregătirea necesară. Cine citeşte

azi capitolul nostru despre Eminescu, aşa de altfel informat decât articolele obişnuite, va înţelege ce sforţări trebuiesc făcute pentru o sută de pagini de critică curentă. Astfel de sforţări nu cad în alte literaturi în sarcina criticului şi a istoricului literar ci a arhiviştilor. Din nefericire, deocamdată, la noi criticul trebuie să facă de toate.

Care este planul de lucru al unei istorii literare? De obicei s-a pretins că materia ar fi atât de vastă şi ar cere atâtea investigaţii de detalii, încât fructul n-ar fi copt pentru o asemenea operă. Unii, luându-se după exemple străine, socotesc că munca trebuie divizată şi făcută în colaborare. Domină aci o concepţie falsă despre istoria literară, aceea că ea e obligată să strângă date biografice complete, să descopere izvoarele, influenţele, legăturile invizibile, încă. Pentru a pregăti teoretic această istorie am compus o mică carte de *Principii de estetică*, în care am lămurit fugitiv, dar nu superficial, punctul de vedere pe care îl credem just. Critică şi istorie literară sunt două momente din acelaşi proces. Nu poţi fi critic fără perspectivă istorică, nu poţi face istorie literară fără criteriu estetic, deci fără a fi critic. Istoricul politic se ocupă cu fenomene reale, căzând prin documente sub percepţia tuturor. Dar fenomenele artistice nu apar ca atare decât dacă un spirit dotat le acordă calitatea artistică. Ele sunt „valori”. Deci spuneam: „Este un lucru care de obicei se trece ca vederea, dar care este totuşi capital: istoria literară este o istorie de valori şi ca atare cercetătorul trebuie să fie în stare întâi de toate să stabilească valori, adică să fie un critic. Mulţi istorici literari îşi închipuie că operele de mâna a doua sunt mai importante, întrucât ele zugrăvesc o epocă şi că prin urmare istoricul se cade să studieze orice fenomen. Este o poziţiune falsă, ieşită şi dintr-o greşită opinie despre raportul dintre viaţă şi artă. Se crede anume că există un spirit al vremii care înrâureşte pe artist şi că studiind acest spirit în operele mediocre vom ajunge să înţelegem operele de creaţie. Se confundă deci istoria spiritului public cu istoria operelor de artă ca rezultate ale efortului artistic. Dar, în fond, există oare un romantism al vieţii publice şi al literaturii mărunte din care s-ar fi inspirat marii romantici? Fără prejudecăţi ne vom încredinţa că nu există. Romantismul este o atitudine exclusiv a marilor romantici, care apoi fireşte s-a generalizat prin imitaţie. Putem să studiem oricât poezia mediocră şi spiritul public din România până la 1871. Nu vom găsi nici urmă de eminescianism. Eminescianismul este un produs al lui Eminescu. Când însă definim o valoare putem să ne creăm concepte ca romantism, eminescianism prin care să simbolizăm un număr de atitudini. Nu există în istoria literară literatură mediocră dar reprezentativă dacă n-am definit întâi valorile estetice absolute. O istorie literară fără scară de valori este un nonsens, o istorie socială arbitrară.” În concluzie dar, după noi, istoria de erudiţie rămâne o seacă cronologie (ceea ce nu înseamnă că respingem erudiţia ca instrument), iar istoria literară nu se poate face decât de un singur autor cu vocaţie. Ea e operă de disciplină accidental, la temelie rămâne o operă de

creație critică.

O consecință a scientismului este diviziunea istoriei după principii exterioare sau în spirit dogmatic. Un scriitor, care e unul, e ciopârțit. Dacă e un om cu viață lungă şi trece prin câteva „curente”, considerate dincolo de noțiunea de valoare ca nişte realități obiective, el e tăiat pe epoci şi distribuit în mai multe capitole. Dacă scrie în mai multe genuri, socotite şi ele ca adevărata materie a istoricului, el se transformă într-un monstru cu mai multe capete. Scriitorul e totuşi o personalitate şi trebuie tratat monografic. Însă pentru a nu da istoriei caracterul unei culegeri de articole critice, pentru a urmări trecerea generațiilor în linie tradițională şi interferența lor cu curentele, am introdus pe fiecare în momentul caracteristic şi la genul predilect. Astfel Gr. Alecsandrescu trăieşte şi scrie până în epoca lui Eminescu, dar vremea lui e cu câteva decenii înapoi, Arghezi începe a scrie în 1896, însă momentul său este în jurul anului 1927. Alecsandri e mai ales poet, Negruzzi e mai cu seamă prozator. Respectând aceste relații de timp şi de sector, am dat fiecăruia o tratare monografică. Numai rar şi în pagini de vederi generale am transportat un autor din locul lui fix.

Material vorbind, cartea de față, aşa de simplă la urma urmei, ne-a costat o muncă ce a depăşit prevederile noastre şi ne-a ținut nemişcați în sensul cel mai propriu al cuvântului o bună bucată de vreme. Lucrul se explică astfel. Un istoric străin (vezi cazul lui Thibaudet) îşi procură o bună ediție a operelor şi câteva solide monografii şi apoi meditează asupra autorului. La noi monografiile sunt puține, aplicate în direcția purelor date abstracte. Peste tot am procedat, chiar pentru câteva rânduri de biografie, ca şi când n-am fi avut la dispoziție nici o sinteză (şi în general nu le-am avut sau le-am făcut tot noi), recurgând direct la izvoare. Cu operele a fost şi mai greu. Nu există, cu toate sforțările ce se fac, ediții complete pentru cercetători. Se face eroarea în ultima vreme de a se alcătui ediții cu pretenții savante, dar cu opere alese. Studierea lui Eliade Rădulescu cere o straşnică oboseală. Şi afară de aceasta mai sunt autori rămaşi numai prin reviste sau în ediții rare, de dibuit prin biblioteci. A vedea poeziile lui Radu Ionescu nu e un lucru la îndemâna oricui. Şi apoi e dificil lucru să emiți opinii critice după lecturi grăbite la bibliotecă. S-a întâmplat ca cele mai de seamă colecții din reviste să le avem noi înşine, sau să le putem cu uşurință răsfoi acasă în toată tihna, încât judecățile noastre pot fi sumare uneori, dar sunt totdeauna întemeiate pe o informație largă şi atentă. Niciodată, chiar când e vorba despre autorii recenzați şi chiar când, rar, am folosit propoziții din articole, nu am rămas la lectura trecută. Totul, de la început până la sfârşit, de la autorii de seamă până la cel mai proaspăt debutant, a fost citit din nou pentru redactarea acestei istorii. Tot ce este citat a fost citit. Autori, trecuți de noi repede, ca nefiind importanți, au fost totuşi citiți sau recitiți în întregime (Dragoslav de pildă). Tocmai în aceste cazuri conştiința ne-a dictat o mai atentă informație. E de la sine înțeles că am fost

osândiţi să citim şi mormane de inepţii de care nu s-a mai adus vorba în istorie. Trebuia făcut acest lucra spre a nu rămâne cu impresia că am lăsat locuri umbrite. E cu putinţă ca chiar cu acest larg rond de noapte să ne mai fi scăpat ceva. Vom avea prilejul să ne corijăm.

Până la un anume punct, cartea are pretenţia a da judecăţi stabile; partea despre contimporanii de ultime generaţii trebuie socotită ca un tablou. Unii nu-şi vor ţine, probabil, promisiunea, alţii se vor revela mai târziu ca personalităţi. Epoca modernă e cea mai iritantă şi e cazul a asigura pe toţi că am pus cea mai strictă nepărtinire, unită cu voinţa cea mai caldă de a afirma talentul oriunde s-ar afla. Cei care se îndoiesc de acest lucru nu ne cunosc, ori au despre critică o idee foarte greşită. Cronicele risipite prin reviste, curate exerciţii de percepţie, nu ne-ar obliga la nimic şi am refăcut peste tot definiţiile. Desigur că în majoritatea cazurilor noua formulare include pe cea veche. În puţine puncte a trebuit să repudiem nişte păreri ieşite din simpla constrângere a politeţei. Un foarte distins critic, mai mult un mare critic, ne-a învinovăţit că am dat asupră-i câteva versiuni contrazicătoare. Îl rugăm să nu creadă acest lucru. Fiecare articol se ocupa cu o altă latură şi suferea de o parţială compresiune exterioară. Dealtfel critica cere o lungă perioadă de experienţă, în care cultul care exagerează şi maliţia care disociază sunt etape necesare spre a ajunge la o judecată matură şi definitivă. Articolul a rămas în miezul lui acelaşi. Totuşi nu ne-am sfiit deloc ca după o nouă lectură a operei, pusă acum în perspectiva istorică, să venim cu o nouă variantă din care am scos ceea ce poate atinge pe om şi are aerul unei indiscreţii, putând fi efectul unei false impresii şi estimaţiuni, precum şi judecăţile ce nu se pot da fără hazard (cultură etc.), concluziile în fine prea nete şi tăioase cu un aer prea polemic şi aforistic putând da de bănuit vreo indispoziţie de moment. Fie ca cei mai bătrâni care nu stimează pe tineri decât când aceştia vorbesc despre ei, şi-i expediază cu o îngăduinţă plină de umoare, să înveţe de la tineri cordialitatea în limitele adevărului fără de care nici o judecată de valoare nu-i cu putinţă. Atât de generală ne-a fost preocuparea de adevăr, încât ne-am arătat adesea fără voia noastră plini de ingratitudine. În special în domeniul criticei, unde se cam profesează menajarea ori dimpotrivă severitatea, am rămas dincolo de slăbiciuni. Critici sau cronicari cari au arătat faţă de noi multă bunăvoinţă n-au avut din parte-ne un răspuns corespunzător şi invers (dar ne-am ferit de vreo demonstraţie precugetată de obiectivitate de soiul acesta mecanic).

O dificilă problemă ni s-a ridicat cu privire la epoca actuală şi multă vreme am ezitat s-o rezolvăm. De obicei compun istorii literare profesorii, erudiţii, cari nu au pretenţia de a intra in literatură şi se mulţumesc a face ştiinţă. Sau, în sfârşit, dacă avem de a face cu scriitori, ei se opresc cu câteva decenii în urmă. Noi nu putem renunţa la o epocă din cele mai frumoase. Dar în această epocă în care am analizat autori şi dintre cei mai modeşti, noi înşine, cu recunoaşterea tuturor, intrăm în mişcarea literară, cu toate relativităţile

legate de o prea de aproape privire. În cele din urmă ne-am convins că am fi dat o informație greşită, mai ales străinului, scoțând un element din tablou. În situația aceasta se aflau în generații mai vechi N. Iorga şi E. Lovinescu, cari şi ei ar fi falsificat epoca lor eliminându-se din istoriile scrise chiar de ei. Însă cum să procedăm? Să punem lista operelor cu primejdia de a insinua mai mult decât se cuvine şi nespunând în fond nimic? Să vorbim noi înşine despre noi? Imposibil. Oricâtă conştiință de sine s-ar admite unui autor, autocritica sună fals. Am hotărât deci a cita păreri pro şi contra din criticii cărora le-am acordat în chiar istorie o importanță, înlăturând păreri poate mai favorabile venind însă dela cronicari neacceptați. La aceasta am adăugat nişte explicări de ordin intențional. Se va vedea uşor că n-am depăşit linia celei mai sceptice cuminţenii. Nu credem dealtfel deloc în absolutul acestor opinii. În aceste decenii în care sumedenii de opere obscure au fost declarate „scurte circuite de geniu", iar altele, de valoare, subestimate, nu se poate pune mult temei pe critică. Ar fi pe de altă parte un abuz să oprim în loc judecăți ce pot evolua. Citatele n-au decât un rost informativ şi partea aceasta e lipsită de orice adeziune, obiectivul din partea noastră, în înțelesul că noi nu putem afirma nimic despre noi nici măcar în privința valabilității părerilor altora.

Am pus la sfârşit o bibliografie rezonabilă care să fie de folos cercetătorului, fără paradă exterioară de erudiție. Am dat mijloacele generale de informație, apoi la fiece autor studiile stricte din care se pot scoate toate celelalte indicații. Bibliografia priveşte biografia, opera privită în materialitatea ei (izvoare, motive, inedite) şi monografiile. La literatura nouă n-am notat în afară de opere decât articolele în care s-ar cuprinde informații. Articolele critice n-au nici o valoare dacă nu sunt scrise de critici, iar operele criticilor sunt indicate la locul cuvenit. E de la sine înțeles că bibliografia e susceptibilă de continui îmbogățiri, precum informația e pasibilă de îndreptări şi adaose.

În privința clişeelor, dorința noastră a fost să punem numai originale şi cu mare părere, de rău ne-am văzut uneori constrânşi să folosim copii din publicații. Am făcut sforțări să strângem cât mai multe clişee încununate de un notabil succes, care totuşi nu ne-ar fi mulțumit în timpuri normale. Şi informația e, adesea, inedită. S-a făcut tot ce se putea într-un timp dat. Dacă lipsesc portrete ale scriitorilor în viață, asta se datoreşte numai lor, de vreme ce noi în chipul cel mai civilizat am făcut apel la toți. Fiecare va putea îndrepta lucrul în viitor, întrucât, chiar independent de o eventuală nouă ediție, istoria va fi continuată în adaose-tablou care vor urmări mişcarea literară mai departe, aducând totdeodată anexe de documentație. Scopul urmărit prin ilustrații este de a comenta textul şi a da străinului o imagine a civilizației şi fizionomiei române.

Îndată după aceasta va apare o mică *Istorie a literaturii române*, care nu va rezuma pe cea mare, ci va privi faptele sintetic şi mai mult în latura pozitivă

în scopul de a informa pe români şi pe străini asupra contribuţiei noastre la cultura universală.

Deşi mulţumirile la sfârşit de prefaţă mi s-au părut totdeauna nişte ceremonii, sunt constrâns de adevăr să constat că d-l Al. Rosetti a depăşit cu mult obligaţiile de prieten şi de editor. Concursul dat de d-sa la colectarea clişeelor echivalează cu o colaborare. De un ajutor nepreţuit mi-au fost d-nii G. Baiculescu şi Băcilă de la Academia Română (cel din urmă săvârşind o muncă din cele mai ingrate). D-nii asistenţi de la Facultatea de litere din Iaşi Agavriloaiei şi Lăzărescu, d-nii Ivaşcu, C. I. Botez, G. D. Loghin, G. M. Dragoş, Al. Dimitriu-Păuşeşti ne-au procurat cărţi, reviste ori fotografii.

În aceste timpuri de suferinţă naţională, o astfel de carte nepărtinitoare trebuie să dea oricui încrederea că avem o strălucită literatură, care, pe de altă parte, în ciuda tuturor efemerelor vicisitudini, se produce pe teritoriul României Mari, una şi indivizibilă, slujind drept cea mai clară hartă a poporului român. Eminescu în Bucovina, Hasdeu în Basarabia, Bolintineanu în Macedonia, Slavici la graniţa de vest, Coşbuc şi Rebreanu în preajma Năsăudului, Maiorescu şi Goga pe lângă Oltul ardelean sunt eternii noştri păzitori ai solului veşnic. Şi după toate, după o prea lungă desconsiderare de noi înşine, e timpul de a striga cu mândrie, împreună cu Miron Costin:

„NASC ŞI ÎN MOLDOVA OAMENI!”

G. C.

TITU MAIORESCU[1]
(1941)

Până la întemeierea „Junimii”, literatura română este scrisă aproape numai de boieri, de marii boieri la început, de boierii de clasa a doua, în epoca bonjuristă, şi de burghezii şi dascălii intraţi în mica boierie (şătrari, pitari, slugeri, cluceri, medelniceri, stolnici, serdari, paharnici, căminari) în deceniul de după revoluţie. Cu toată fricţiunea de pretenţii între aceşti oameni vechi şi noi, toţi, oricât de liberali, ţin ca măcar prin felul de viaţă să păstreze privilegiile clasei de sus şi s-a văzut că cel din urmă sosit devine şi cel mai rigid conservator. Ţărănimea nu ia parte deloc la mişcarea culturală şi ea intră în literatură în ţinută idilică, prin graţia unor moşieri ca Alecsandri şi Negruzzi, oameni binevoitori dar distanţi, care se interesează de literatura poporului, însă nu se gândesc deloc să descopere talente printre ţăranii moşiei lor. Saloanele literare sunt compuse după afinităţi sociale. Alecsandri, excesiv aristocrat (ca om nou ce este), se întâlneşte cu prieteni pe potriva lui (Negruzzi, Kogălniceanu, Russo, Negri), frecventează femei de lume de o educaţie şi o cultură desăvârşite, puternic francizante, coane Chiriţe subţiri, care nu pot despărţi literatura de cerinţele unei soarele de bon ton. Salonul literar al lui Asachi are şi el tintură aristocratică, Asachi însuşi socotindu-se mare boier. În Muntenia, Eliade, Alecsandrescu se învârtesc în jurul marilor familii ca Văcăreştii, Goleştii şi în preajma curţii domneşti. Unii, ca Ghica, Faca, Bălcescu, aparţin ei înşişi clasei boiereşti. Când dar Bolintineanu descinse în Moldova, el nu se simţi deloc bine în societatea lui Negri, Kogălniceanu şi a celorlalţi. Salon literar în care să primeze meritul personal nu exista şi dacă Creangă s-ar fi născut cu două decenii mai devreme, el n-ar fi avut cui să înfăţişeze „ţăraniile lui”. Chemarea la creaţie a clasei ţărăneşti şi punerea acesteia în prezenţa directă a aristocraţilor este opera „Junimii”. Lucrurile s-au petrecut ocolit şi treptat. De obicei se vorbeşte despre „Junimea” ca de un corp organizat, operând în totalitate, cu merite excepţionale. Asta măguleşte vanitatea multora. Însă Teodor Rosetti, P. Carp, Mandrea, Culiano, Nicoleanu, G. Racoviţă, Pogor, Schelitty, I. Negruzzi, L. Negruzzi, acei care de la început s-au obligat să facă subscrieri lunare pentru susţinerea tipografiei, sunt sau cu totul în afara literaturii, sau uitaţi. „Junimea” în aspectul literar se confundă cu persoana lui Titu Maiorescu, om cunoscut în lumini false, fixat în formula simplistă a „seninătăţii”.

[...]

Criticul exercită asupra elevilor săi un adevărat farmec şi lasă un tip în

[1] Apărut în 1941. Reprodus după G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (cap. *„Junimea”. Momentul 1870. Epoca domnitorului Carol*), ediţia a II-a, revăzută şi adăugită, ediţie şi prefaţă de Al. Piru, Editura Minerva, Bucureşti, 1982.

serie de maiorescieni. Când sunt numai oameni de carte ei se străduiesc să concureze sterilitatea profesorului. „Finul Evolceanu, arheologul Teohar Antonescu din Atena, solidul Floru” n-au lăsat nici o urmă, şi Evolceanu, care începuse cu critice palide şi cu o compilaţie de istoria literaturii latine, e în amintirea tuturor ca un profesor nul. Când au talent, ei sunt împinşi să facă politică şi cultivă oratoria. P.P. Negulescu moşteneşte hieratica maestrului în forme mai spectaculoase. Ca un Ramses de bazalt el vorbeşte monoton şi nemişcat, cu un zâmbet enigmatic în colţul gurii, cu mâinile lăsate rigid pe genunchi. I. Petrovici cultivă succesul de aulă şi intră în sală în jachetă neagră. Călătoreşte des în străinătate.

Titu Maiorescu este acela care la noi a făcut o dogmă din prejudecata „incompatibilităţii radicale” între natura poetului şi natura criticului:

„Criticul este din fire transparent; artistul este din fire refractar.

Esenţa criticului este de a fi flexibil la impresiile poeţilor; esenţa poetului este de a fi inflexibil în propria sa impresie.

De aceea criticul trebuie să fie mai ales nepărtinitor: artistul nu poate fi decât părtinitor.”

Cu aceste principii Maiorescu îşi rezerva dreptul exclusiv de a judeca operele literare şi tăgăduia acest drept lui Delavrancea şi lui Vlahuţă. Însă principiile erau false, întemeiate pe o psihologic apriori. Actul critic este tocmai o mişcare de simpatie între spiritele creatoare, un colocviu tehnic. Nu e cu putinţă ca un mare artist să nu înţeleagă numaidecât marea artă a altuia, când nu sunt la mijloc antipatii personale. Voltaire a priceput puţin din Shakespeare (este exemplul pe care-l dă Maiorescu), dar a priceput totuşi mai mult decât contemporanii săi francezi.

Ceea ce se remarcă numaidecât la Titu Maiorescu este îngustimea recepţiunii sale critice, sărăcia sufletească. Poetul Baudelaire îmbrăţişa spontan, cu o înţelegere desăvârşită, pe Wagner, atunci când contemporanii săi vedeau în compozitorul german un odios producător de zgomote; iar criticul Maiorescu, om cu întinsă cultură şi chiar cu educaţie muzicală, ascultând în 1872 la Viena *Lohengrin*, face în jurnal aceste mâhnitoare însemnări (de altfel în spiritul lui Schopenhauer):

„Am fost la *Lohengrin* şi n-am mai putut sta după actul 1. E muzică asta? Sforţări spasmodice ale unui impotent, care a luat filtru, simte avânturi şi totuşi nu poate. Îngrozitor!...”

Îngustimea însă, adăogată la o cultură solidă, care ajută izolarea repede a fenomenelor artistice de structură superioară, şi la un talent de exprimare a ideilor excepţional şi pentru acea vreme miraculos, face un critic mare. Acea doză de platitudine ţine pe Maiorescu la nivelul epocii lui şi-i dă consimţirea contemporanilor. Un Maiorescu estet al esenţelor rare ar fi fost un dezgustat, un neîncrezător în literatura română. Scrisul vremii nu era încurcat deloc şi criticul n-avea nici o greutate să afirme valoarea lui Eminescu, după ce cu atât

de norocoasă uşurinţă o afirmase Vulcan. Maiorescu nu opera cu gustul, ci cu simţul altitudinii intelectuale, al limbii, cu câteva principii mărginite dar sănătoase. Cu asta a promovat infailibil aproape toate valorile vremii.

Estetica lui Maiorescu este un amestec de hegelianism (aşa cum îl profesau mai toţi esteticienii hegelieni în frunte cu Vischer) şi de schopenhauerism. (Hegeliană este doar propoziţia că obiectul de artă e reprezentare sensibilă a ideii şi mai bine zis a idealului, deoarece după Hegel absolutul se explică nemijlocit în natură, iar în artă prin idealul artistic – Die ideale Kunstgestalt – care în sens interior este un concret, abstract numai prin raport la obiectul particular de artă.) Dar, în fond, schopenhauerismul predomină. Din lucrarea scrisă a unui student vedem că Maiorescu profesa în 1869, la Facultatea de Litere din Iaşi, aceste idei fundamentale: Frumosul e reprezentarea ideii sensibile; ideea sensibilă este natura absolută a lucrurilor şi întâia condiţie a artei este ridicarea deasupra oricărei individualităţi până la starea de subiect, cunoscător pur; Arta prin această ridicare asupra individualităţii, prin contemplarea ideii intuitive aduce liniştirea sufletului (adică atenuarea egoismului), ceea ce este totuna cu fericirea.

O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867 conţine didactic şi limpede estetica maioresciană, rămasă neschimbată pe toată întinderea activităţii criticului. Este o estetică dogmatică şi dualistă: ştiinţa se ocupă cu adevărul, poezia cu frumosul. Frumosul cuprinde idei manifestate în materie sensibilă, e alcătuit cu alte cuvinte dintr-un fond şi dintr-o formă. Forma sensibilă trebuie să fie corespunzătoare ideii. Existenţa unei idei şi a unei forme sunt dar „condiţiile” de temelie ale frumosului. Fiecare factor fundamental îşi are „condiţiile” lui particulare. Materia sensibilă a poeziei o formată din imaginile deşteptate de auzirea cuvintelor. Prin urmare, elementele exterioare ale poeziei sunt cuvintele. Şi fiindcă scopul artei este evocarea de idei, nu teoretice ci încorporate, cuvintele bune sunt acelea care sunt mai concrete. Maiorescu e împământenitorul la noi a acelei false estetici dualiste după care frumosul operei de artă este derivat din frumuseţea în sine a formei şi a ideii. Există cuvinte poetice şi cuvinte prozaice. Atunci, se înţelege, cine alege cuvintele frumoase condiţionează, prin chiar această alegere, frumosul. Din înălţimea de ordin speculativ a esteticei schopenhaueriene, Maiorescu cade în cea mai pompoasă retorică. Cuvintele cele mai apte să sensibilizeze sunt adjectivele şi adverbele, adică epitetele. Criticul citează, admirativ, din *Groza* lui Alecsandri:

Galben ca făclia de *galbenă* ceară
Ce aproape-i ardea,
Pe-o scândură *vechie* aruncată afară
De somnul cel veşnic Groz-acum dormea...

Adjectivul „galben”, repetat, este de prisos, chiar admiţând poetica

plastică a lui Maiorescu, fiindcă nota gălbiciunii se închide în conceptul de ceară, lăsând la o parte că comparaţiunea „galben ca ceara” a devenit o convenţie fără putere evocativă.

A doua „condiţie” a poeziei este vorbirea figurată prin personificări, comparaţii, metafore. Că poeţii folosesc în genere personificări şi metafore e un lucru foarte adevărat, dar că în acestea înseşi stă „condiţia” poeziei, nimeni nu mai poate azi admite. În general, personificarea e o unealtă poetică falsă. Maiorescu citează o strofă din Bolintineanu:

Colo sub o neagră stâncă
Geme râul spumător,
Pacea nopţii e adânca,
Luna doarme pe un nor...

şi crede că impresia produsă de ea provine mai ales din personificarea lunei, când, dimpotrivă, aceasta personificare aduce, prin presupunerea unei fiinţe feminine culcate pe un nor, aerul de falsitate. Impresia, câtă este, vine din ficţiunea unei nopţi negre, spumegătoare, gemătoare, adânc somnolentă, adică din sensul interior ce se dă fiecărui element.

Şi ideea că metaforele şi comparaţiile, producând imagini, sunt condiţii ale frumosului poetic apare azi abuzivă. Eminescu nu foloseşte adesea nici o metaforă, ci numai reprezentări concrete sau prezentări de idei în mişcare ca nişte elemente ale lumii obiective. În fond valoarea metaforei stă în aceea că întruneşte două reprezentări aparent străine una de alta într-o singură semnificaţie. Când Bolintineanu zice (exemplul e dat de Maiorescu):

Mihai mândru vine iară
Falnic ca un stâlp de pară...

interesul versurilor nu e în comparare, ci numai în tratarea ideii de mişcare prin două reprezentări aparent disparate: a călăririi şi a apropierii unui focar de lumină. Comparaţia ca atare este absurdă, fiindcă nici calul nu luminează, nici stâlpul nu se mişcă, dar elementele ei pot fi visate, ca o manifestare a apropierii teribile. Şi comparării Maiorescu îi pune „condiţii”: să aibă noutate şi justeţe. Desigur că de obicei lipsa de noutate corespunde unei lipse de poezie, dar principiul noutăţii aplicat numai la comparaţii în abstragere de sentimentul liric integral poate duce şi a dus la încheieri false. Orice imagine, prin simplul fapt al întrebuinţării, se banalizează şi nu este comparaţie care, căutând bine, să nu mai fi fost făcută înainte. Caracterul adevăratei poezii este acela de a subzista mereu şi de a fi poezie chiar cu imaginile cele mai banale. Nu comparaţia este condiţia poeziei, ci poezia e condiţia comparaţiei. Cât despre regula justeţii, ea e absolut greşită. Maiorescu cere comparaţiei să fie potrivită cu gândirea (în loc să-i ceară să deştepte idei poetice), însă prin această „gândire” el înţelege natura însăşi, cu legile ei, ca încorporare a ideilor.

Prin urmare el aşteaptă de la poezie să imite realitatea în marginile înseşi ale percepţiei universului obiectiv. Maiorescu impune poeziei să fie prozaică şi aşa, pe urmele lui, pretinde şcoala până azi. Deşi citatele pe care le face estetul nostru sunt luate din poezii rele, argumentaţia e în general viţioasă. Maiorescu citează aceste versuri:

Talia-ţi naltă şi subţirică,
Ochii tăi negri de abanos,
Mâna ta albă şi mititică
Face din tine un cer stelos...

şi observă, punându-se din punctul de vedere al conformităţii cu realitatea:

„Talie înaltă, ochi negri şi mâna mică fac un cer stelos!...”

Adică o femeie nu poate semăna cu cerul! Dar, instinctiv, poetul n-a făcut compararea prin acest criteriu, ci numai a constatat că gingăşia taliei, întunecarea ochilor, mâna mică şi cerul cu stele stau bine laolaltă ca simboluri de sublimitate. De asemeni în versurile, la fel ironizate:

Să fiu zefirul, să fiu zambilă,
Prin cele fete să salt uşor...

poetul n-a fost nicidecum oprit în loc de posibila obiecţie că „în realitate” florile nu zboară. În poezie şi în vis avem de-a face cu o altă lume, liberă de legile fizice, în care orice e cu putinţă dacă are semnificaţie. Deci în versurile de mai sus dorinţa de a te apropia de tinerele fete deşteaptă imaginea fluentă a vântului şi fragranţa zambilelor. Pentru că un poet zice:

Belă copilă, de graţii plină,
Muză sublima, soare d-amor,
Coruri de nimfe pe buza-ţi lină
Le văd cum joacă încetişor...

Maiorescu ironizează aşa:

„închipuiţi-vă o buză pe care joacă coruri de nimfe!”

Ce gândire plată! Pe acest principiu al conformităţii cu realitatea, în baza legilor fizice, nici o poezie nu mai e posibilă. Fireşte că nimfele văzute ca nişte femei nu încap pe buza copilei. O clipă însă cititorul nu s-a gândit la această disproporţie. El a înţeles că buzele fetei deşteaptă în poet ideea graţiei exemplificate printr-o viziune. Când într-un celebru sonet de Hérédia Antoniu vede în ochii Cleopatrei galere fugind, ar fi pueril să observăm: închipuiţi-vă galere încăpând într-un ochi. De fapt Antoniu are o viziune care exprimă bănuiala lui de trădare. O altă strofă din A. Mureşan:

Pân-acum priveam la soare,
La roata lui cea de foc,
Ca un prunc, ce-n al său joc
Priveşte la zburătoare...

e judecată cu aceeaşi estetică strâmtă. Acţiunea de a privi în soare până ce acesta ţi se pare o roată de foc e prin ea însăşi poetică, este împotriva interesului de adaptare a individului şi sugerează o orientare exultantă spre discul arzător, o obsesie a luminii. Compararea cu pruncul care priveşte la zburătoare apare ca foarte potrivită, fiindcă pruncul e atras fără voia lui, obsedat, de mişcarea paserii. Şi prin antiteză dar şi prin orbirea temporară pe care o produce soarele, lumina astrului şi negriciunea de eclipsă a păsării stau foarte bine alături. Maiorescu găseşte că imaginea nu e bună, fiindcă „nimeni nu priveşte de bună voie în soare”, această contemplare fiind o „stranie îndeletnicire, şi periculoasă”. De aci până la postulatul „sănătăţii” în artă nu-i decât un pas.

Cu toate acestea, Maiorescu a făcut un mare serviciu contemporanilor, atrăgându-le atenţia că simpla versificare de ştiri istorice ori de judecăţi nu este poezie. El are noţiunea gratuităţii artei pe care cu vorbele d-nei de Staël o numeşte *une noble inutilité*. Înlăturarea din sfera artei a consideraţiilor impure, mai ales într-o vreme preocupată de valorile relative, este un titlu de glorie al criticului. Şi azi poziţia lui strict artistică mai are de învins obstacole ce se ridică mereu. El respingea patriotismul din artă, privit ca o cauză de frumos, admiţându-l numai întâmplător, când atingea impersonalitatea unei simţiri adevărate şi universale, precum repudia criteriul moralităţii, punând arta pe deasupra preocupărilor practice şi stabilind, cu argumente schopenhaueriene, că într-atât arta e morală întru cât ne ridică deasupra josnicului egoism şi deci asupra oricărei posibilităţi de contagiune în rău. Totuşi, felul didactic cum îşi redactează Maiorescu propoziţiile a dus la confuzii. El cerea poeziei „să fie înţeleasă, să vorbească la conştiinţa tuturor” şi punea putinţa de înţelegere în faptul că poezia exprimă ,,un simţământ sau o pasiune”. Oamenii se deosebesc prin cunoştinţele lor, dar simt la fel. Iată alte falsităţi. Şi azi încă cei mai mulţi vor să „înţeleagă” poezia, confundând ideea de universalitate a pasiunii cu inteligibilitatea. Omul comun, sprijinit pe estetica maioresciană, vrea o imaginaţie poetică justă, în conformitate cu realitatea obiectivă, sentimente pe înţelesul tuturor, adică cele mai adesea idei de sentimente. Însă nu e adevărat că cuprinsul poeziei este vreodată pe înţelesul tuturor. El trebuie să fie numai profund, universal. Oricând se va găsi un om într-un secol care să pătrundă viziunile lui Edgar Poe şi prin asta condiţia universalităţii în linie dreaptă e îndeplinită, niciodată mulţimea totuşi nu se va ridica până la această poezie. Şi nu e deloc adevărat că poezia cuprinde numai sentiment. Poezia cea mare e întotdeauna o comunicare cu metafizicul. Poezia nu se cade să vorbească raţiunii, să informeze, dar intelectuală în înţelesul cel mai larg al cuvântului

este în orice caz. Postulatul „să fie înțeleasă” a dus şi pe Maiorescu şi pe urmaşii săi la poezia măruntă „cu sentiment”. Cu privire la partea ideală a poeziei, Maiorescu pune trei condiții: repeziciunea mişcării ideilor, mărirea obiectului şi gradațiunea. Condiția dintâi este cea mai interesantă şi se formulează la „cerința unei conformități între cuprins şi întindere”, cu observarea că gândirea e mai repede ca forma şi că într-un spațiu restrâns şi cu vocabular sobru se poate exprima mult mai bine abundența ideilor. De aci Maiorescu ajunge la acea stranie teorie, totuşi primită de mulți până azi, că cu cât un poet exprimă mai multe gânduri pe un spațiu mai îngust, cu atât poezia e mai bună. În cele din urmă Maiorescu are preferințe pentru poeziile scurte. Toată această teorie nu e însă decât onorabilă bănuire a sugestiei, a „lacunei”, ceea ce Maiorescu înțelege din cuvintele lui Voltaire: „le secret d'être ennuyeux c'est de tout dire”. Apare chiar cuvântul „inexprimabil”, prevestind „inefabilul”. Maiorescu avea o puternică inteligență mediocră.

Deşi criticul scosese arta de sub orice constrângere a eticei, vom observa că înlăturând anume lucruri „de neiertat” în poezie, el deschide poarta pentru considerațiile morale. Azi cineva ar putea foarte bine osândi imoralitatea şi trivialitatea în artă bizuindu-se pe texte scoase chiar din Maiorescu. Căci criticul condamnă orice „înjosire în concepțiune şi în expresiuni”, iar „nobleța de simțimânt” din poezia populară îl atrage. Iubirea acolo i se pare „rurală”, fiindcă „curate şi alese” sunt simțimintele țăranilor. Pornind prin urmare de la schopenhaueriana teorie a purificării prin artă, Maiorescu îşi face o estetică etică, în care frumosul este echivalent cu transcenderea lumii de toate zilele, a vulgarității. Când Duiliu Zamfirescu pune în gura unui copil cuvântul „mătreață” ca să nu falsifice limbajul eroilor, Maiorescu e dezgustat. Realism, realism, dar estetic! Arta trebuie să fie sănătoasă, nu cu „exagerări histerice, potrivite după gustul numeroşilor decadenți neurastenici ai vremurilor noastre”. De aceea pe Macedonski îl detestă fiindcă a „vițiat” atmosfera estetică. Maiorescu n-a citat niciodată pe Baudelaire şi nu pare să aibă nici o cunoştință de poezia şi literatura străină contemporană.

Dealtminteri Titu Maiorescu nu avea plăcerea analizei cărților. Pentru el critica este o datorie de cetățean pe care o îndeplineşte cu multă hotărâre şi cu mult talent. Luate în absolutitate, principiile lui estetice se pot discuta, ca instrumente de îndrumare a culturii române ele şi-au atins ținta. Într-un sens general este adevărat că limba poetică se deosebeşte de vorbirea zilnică, precum e drept că limba nu devine instrument de exprimare decât dacă are un spirit propriu. De unde articolul asupra *limbii române în jurnalele din Austria* şi acela asupra *neologismelor*. Este iarăşi învederat că cine nu foloseşte limba ca să comunice exact gândirea nu e apt nici pentru poezie. De unde considerațiile asupra discrepanței dintre fond şi formă şi atacurile în contra *Revistei contimporane*. Nu este îndoială că limba cultă se trage din aceea a poporului şi că o literatură nesprijinită de o tradiție țărănească nu are sorți de

izbândă. De unde interesul pentru literatura populară. Desigur iarăşi că la începutul unei literaturi se cade să cerem dacă nu talent măcar o noţiune asupra artelor. De unde articolul despre poezie şi în genere toate acelea din care arta literară apare ca urmare a unei ordini proprii, iar nu simplă versificare sau informaţie. Opera lui Maiorescu este aşadar didactică. Însă nu e totuşi caducă şi se citeşte şi azi cu cea mai mare satisfacţie. Ea cuprinde un umor secret ieşind din disproporţia vădită între marea intelectualitate a criticului şi sforţarea de a vorbi în graiul tuturor.

La 1872, când Titu Maiorescu scrie articolul *Direcţia nouă în poezia şi proza română*, literatura epocei era încă aşa de nebuloasă, încât tonul didactic se impunea. Însă vom vedea că acum, ca şi întotdeauna, critica şi estetica maioresciană stau mână în mână. Criticul observă pe bună dreptate valoarea *Pastelurilor*, îndreptăţind-o numai prin „o simţire aşa de curată şi de puternică a naturii" şi printr-o „limbă aşa de frumoasă". Citează şi slaba poezie *Rodica*, încheind cu aceste consideraţii generale: „nicăieri declamaţii politice, simţiri meşteşugite, extazieri şi desperări de ocazie, pretutindeni concepţie naturală şi un aer răcoritor de putere şi sănătate sufletească". La Eminescu remarcă „farmecul limbajului" şi „concepţia înaltă", deplângând rimele rele, neglijenţele formale şi lipsa de gradaţie. Din Bodnărescu aproape numai citează, relevând dificultatea expresiei. La toţi împreună laudă „înălţimea ideilor" şi „limba corectă", „totdeauna ferită de înjosiri". Mai cald este cu Matilda Cugler şi cu Şerbănescu. Poeziile acestora, astăzi uitate, îi produc „plăcere", ba chiar sentimentul de „recunoştinţă". Şi pentru ce? Pentru „eleganţa limbajului". Îndeosebi entuziast este Maiorescu faţă de Şerbănescu, ale cărui poezii i se par „între cele mai plăcute produceri ale literaturii române" chiar şi pentru viitor. Nu cunoaşte poezii a căror limbă să producă mai multă plăcere auzului. Şi citează vorbe goale de acestea:

Un nor vine să-mi ascunză
A vieţii mele stea...
Vântul tremură în frunză,
Ş-amoru-n inima mea!

Este de remarcat că pe Eliade Rădulescu, autorul celebrului *Sburător*, Maiorescu nu-l trece printre poeţi.

Când, cu mulţi ani mai târziu, criticul punea pe hârtie un articol despre Eminescu, el nu putea ieşi din generalităţi didactice, deşi acum era momentul analizei. Eminescu scrie într-o limbă frumoasă, „uneori onomatopeică", versurile sunt „frumoase", rimele sunt „surprinzătoare", forma e „clară". Şi apoi citează. Asta e toată critica. La Ion Popovici-Bănăţeanul limba e „adevărat românească", simţirea e adâncă, stilul e cumpănit. Dar... „Dar ce să stăruim în analiza novelei! Cetitorul o are acum la îndemâna într-o ediţie deosebită şi poate primi de-a dreptul impresia de care e susceptibil". Prin

urmare Maiorescu nici nu are bănuiala existenței unei critici analitice. E chiar de observat că el pomenește de Lessing, dar niciodată de critica franceză, de Sainte-Beuve, de Taine și ceilalți. La Octavian Goga observă expresia „măsurată” și puterea „simțimântului”, „limbajul poetic”. Îi place latura „glumeață” și apropierea de poezia populară, „din care saltă adeseori aceeași voie bună și îndrăzneală”. Acum are prilejul să respingă ceea ce nu înțelegea și probabil nici măcar nu cunoștea: acele „mievrerii moderne”, „efeminarea scrierilor decadente”. Estetica poetică a lui Maiorescu era hotărât rudimentară. Toate ideile *Sămănătorului* sunt în Maiorescu și totuși criticul a fost atacat ca adversar. Dealtfel toate ideile temeinice ale criticei noastre ca și toate platitudinile vin de la Maiorescu. El este întâiul formulator, încă timid, al „specificului național” în spiritul filozofiei lui Schopenhauer. După filozoful german, ideile platonice revelându-se în concret și ideea metafizică a nației (admitea o astfel de idee) încorporându-se în națiunile istorice, o literatură universală nu există decât prin mijlocirea individualității etnice. Schopenhauer este rasist și pune limba germană mai presus decât oricare alta.

De o astfel de teorie se leagă concepția inefabilității unei limbi, a muzicii specifice și filozoful a fost socotit drept precursor al simbolismului. Toată estetica maioresciană se învârtește în jurul acestor principii: Ideea poetului trebuie să fie cât mai înaltă, deci metafizică, accesibilă numai în momentul contemplării, limba, izvor al „farmecului”, al efectului inefabil (poezia reducându-se în fond la „măestria limbistică”, la „sfințenia formei”), se cuvine să se ferească de parada unui „exotism neadaptabil”, să fie „curată” și mai cu seamă națională, căci „în cugetul poporului – fie oricât de lipsit de cultura cărturărească, ba uneori îți vine să zici tocmai fiindcă e lipsit de ea – germinează și poate prinde rădăcină cele mai curate și mai alese sentimente omenești”. Maiorescu protestează împotriva cui dă poporanismului „înțelesul defavorabil” și are o predilecție vădită pentru poezia populară și pentru autorii de origine rurală: Creangă, Slavici, Popovici Bănățeanul, O. Goga. Lectura lui germană preferată este Fritz Reuter. De la Maiorescu, care osândește excesele dialectale, deși admite poezia dialectală ca un mijloc de întinerire a artei „din jos în sus”, „din viața populară în toată naivitatea ei inconștientă”, vine acea străduință de specificitate verbală și de stil ce se observă la toți prozatorii contemporani lui Slavici.

La M. Sadoveanu se semnalează „forma perfect adaptată mijlocului social descris”, „trăsătura de humor”, sobrietatea stilului, frumoasele descrieri ale naturii, onomatopeele. Criticul îi păstrează nuvelistului „recunoștință pentru mulțumirea ce ne-a cauzat-o cetirea scrierilor sale”. La I. Al. Brătescu-Voinești reține tot stilul, acea „căldură de stil, care câștigă de la început inimile cititorilor și le lasă impresia unei binefaceri sufletești”.

Articolele, prin urmare, în care Maiorescu face critică aplicată sunt cu totul insuficiente și cu cât vremea înaintează și tonul didactic apare anacronic,

ele se vădesc şi mai puerile. Critic de analiză, de creaţie, n-a fost Maiorescu şi singura valoare a articolelor citate este aceea care decurge din acţiunea lor: adică acordarea autorităţii unor scriitori care s-au dovedit vrednici de această onoare.

În note şi scrisori, unde Maiorescu era mai slobod, unilateralitatea gustului său apare evidentă. La 1877 citea *L'ancien régime et la révolution* de Tocqueville şi *Les origines de la France contemporaine* de Taine. Nu-i plăcea uscăciunea celui dintâi, dar preţuia pe Taine, „un om al stilului, în care propoziţii şi imagini se contopesc unele într-altele într-o caldă emoţiune". Deci emoţiune şi stil! Nu gustă pe „realiştii pretinşi Flaubert – Zola – Maupassant, cu urâtul, tristul, nefericitul... o suflare senină peste aceşti pâcloşi, fie-le ţărâna grea pe mormântul literar!" Adoptă vorba lui Darwin: „Copiilor, citiţi voi întâi romanul cel nou; dacă se sfârşeşte rău, nici nu mi-l mai daţi". Flaubert-Zola nu au „inima *caldă*". „Cetesc, recetesc acum pe Dickens. Iată un scriitor cald. Ce măiestrie în producerea simpatiei pentru mizeria claselor de jos! Ce rază de soare peste toate scrierile! Pe când Flaubert – Zola – Maupassant scriu sub cerul cenuşiu al scepticilor blazaţi, şi scrierile lor îţi devin apăsătoare ca a treia săptămână de ploaie." „Raza de soare" e simbolul gustului maiorescian. Observaţiile lui Maiorescu sunt toate în direcţia „razei de soare" şi a stilului. „Iubite Domnule Zamfirescu... Minunata d-tale poezie *Sunt culcate romaniţe!* Aşa de frumos antic-sensuală..."; „Iubite domnule Zamfirescu... «Mătreaţa» absolut inadmisibilă. C'est du réalisme degoûtant." „Iubite Gane... propun să ştergi pasagiul de la cuvintele" etc. ...; „Foarte frumoasă şi admirată de toţi este poezia lui Eminescu *Strigoii*. Îl rog însă să facă neapărat o schimbare: la pag. 341, col. 2-a, a doua strofă de acolo, vine versul «Şi stânci în temelie clătindu-se vedem». Acest «vedem» este cu neputinţă şi strică tot"; „Iubite domnule Brătescu... Câteva observări de stil... Col. I-a «toţi oamenii *oraşului*» şi după două rânduri iar «în orice parte a *oraşului*». Propun suprimarea oraşului dintâi."

Maiorescu se ocupa de literatura română din îndatorire de pionier, preferinţele lui erau pentru oratorie. Şi, în fond, el însuşi ca polemist este un mare orator, căci polemica rezistă în opera scrisă prin arta de a desfăşura argumentele, bune ori sofistice.

[...]

OCTAVIAN GOGA[1]
(1941)

Dacă din inima Sibiului o iei la vale pe lângă vechile cazărmi austriace, pe drumul numit acum Octavian Goga, după o bună bucată de uliță largă de mahala ardelenească, cu dughene şi cazemate, aerul se întunecă de copaci şi se umple de un miros funebru de putrefacție silvică. Un cimitir îşi arată pe stânga zidurile sale mohorâte şi prin grilaje pajiştile cu iarbă de o grasă verzime.

Apoi drumul intră într-o adevărată pădure de stejari înalți aşezați în rânduri ca nişte cătane, prin trunchiurile cărora se zăresc crestele munților. Este Dumbrava zisă Jungerwald, codru ciudat, înalt cât o catedrală fără catapeteazmă, de o sălbăticie supravegheată de om, părând câteodată parcul unui oraş, dar fiind totuşi o pădure adevărată, care prelungindu-se într-altele, se urcă până în Carpați, căci de aci încolo suntem la marginea aşezărilor omeneşti şi potecile satelor se pierd în pustietatea munților. Pe întunecata şosea trec din când în când care cu trunchiuri mari de copaci şi pe lângă ele bărbați cu tichie de pâslă pe cap, asemănătoare cu pălăria lui Hermes, cu ițari albi aşa de strânşi pe pulpe încât toată muşchiulatura e proeminentă. Oamenii sunt tăcuți, serioşi, cu liniile feții puțin cam obosite şi salută cuviincios pe domni. Din când în când trec muieri cu straițe vărgate pe umeri, în tipicul port făcut din dimie albă cu mâneci largi şi din şurțe negre. Ele sunt mai iuți la mers decât bărbații, cu umerii mai încărcați, şi din pasul țanțoş şi trăsăturile geometrice, băbeşti, ale feței, ghiceşti dârzenia lor, umoarea lor muşcătoare. De la o vreme pădurea se împuținează şi în fund se zăresc crestele strânse una într-alta ale unor munți nu prea înalți în poalele cărora albesc turlele ascuțite a două biserici. Drumul iese la loc deschis păzit de o gardă de copaci drepți şi înalți. Un râu repede se aude rostogolindu-se prin apropiere. Pe stânga valuri de dealuri desfăcute din munții din zare şi acoperite pe culmi de păduri sunt brăzdate de arături. Calea trece pe un podeț, se apropie de apa care se vede rostogolindu-se pe trepte de piatră fumurie ca ardezia, apoi, lăsând arături şi joagăre înapoi, începe să urce pe o uliță cu case albastre acoperite cu olane. Ulița se lărgeşte apoi, luând-o de-a lungul apei care trece gâlgâind prin mijlocul satului. Mai spre inima ei, se văd ulițe în dreapta şi altele în stânga, toate mergând în sus, căci satul c strâns tot de-a lungul apei în punga munților. Când vremea e ploioasă, apa aleargă nebună pe fundul de bolovani, abia oprită de un zăgaz, atingând cu spinarea podețele. Altfel, pe vreme senină, rațele se dau peste cap în ea. Un miros pătrunzător de târlă te izbeşte şi dacă e pe înserat te poți împiedeca de îngrămădirea de oi ori de bivolițe mânate spre case de-a

[1] Apărut în 1941. Reprodus după G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (cap. *Tendința națională. Momentul 1901. Noul mesianism. Analiza fondului etnic*), ediția a II-a, revăzută şi adăugită, ediție şi prefață de Al. Piru, Editura Minerva, Bucureşti, 1982.

lungul parapetului râului. Pomi deşi, îndeosebi nuci graşi de umezeală, se apleacă din ogrăzi pe marginea torentului. Satul e întins, dar simplu, urmând întocmai configuraţia locului. Uliţa principală urmăreşte mai departe apa, mergând pe sub râpe pietroase, sărace, încât casele se lipesc din ce în ce mai mult de pereţii dealului, rămânând fără bătătură. Din mijlocul uliţei mari, spre stânga, o stradă mai arătoasă, pietruită bine, o ia în sus spre un fel de platou, unde o biserică mare de zid domină o piaţă. Biserica are pe pereţii exteriori zugrăvituri, iar în tindă sunt înfăţişate toate muncile iadului pentru tot soiul de păcătoşi, de la înşelători până la femeia preacurvă. Pe aici prin apropiere, unde este şi şcoala, se ţine târg, unde femeile îndeosebi vând brânză de oi. Satul aici se întinde pe poalele mai blânde ale dealului. Un alt drum, zis „sub costiţă" ocoleşte acelaşi deal încă din capătul satului. Dacă te urci pe aici, te găseşti pe un platou plin de arături, de unde priveliştea satului în fundul văii este feerică. Peste deal este o nouă vale cu pârâiaş, apoi un alt deal la capătul căruia o perdea de copaci te opreşte. De acolo se zăreşte departe câmpia Sibiului şi se rostogoleşte în vale peste marginea altei ape, viile simetrice ale saşilor din Cisnădioara. Mai departe, sclipeşte Cisnădia. Dacă dimpotrivă o iei pe uliţele din dreapta drumului satului, te ridici pe pereţii ceilalţi ai văii. O uliţă urcă la deal spre ţintirim, lângă o biserică, unde Şaguna doarme într-un mic mausoleu, străjuit de doi lei de piatră. O altă uliţă zisă a popilor, fiindcă, precum se vede, locuiau pe ea feţele bisericeşti, e pe dâmburile din partea aceasta. O râpă enormă, muntoasă, sprijină această aripă. Pe ea oile şi vitele se caţără la păşune, având departe în vale priveliştea Sibiului. Tăind satul în această parte, descoperi în curând o altă cale paralelă şi un alt râu gâlgâitor. Este Steaja care se uneşte cu râul cel mare la intrarea în sat. Deci tot satul stă la îmbucătura celor două văi, izgonit în munţi pietroşi, la marginea lumii, rupând câteva lanuri din dealurile dinspre Cisnădioara şi din cele dinspre Poplaca.

Oamenii sunt în genere săraci, istoviţi de muncă, satul fiind împins in munţii pietroşi, fără locuri de arătură. Cei mai înstăriţi au câteva locuri de semănături ori de fâneaţă, risipite „la deal", uneori la depărtări mari. Când, prin august, lumea merge la coasă, pe la colibi, satul rămâne pustiu, în paza câtorva mătuşi şi a copiilor. Dar sunt şi oameni cu stare. Unii au turme duse la munte sau fac cărăuşie cu blăni de brad. Satul e foarte vechi, pomenit în documente din evul de mijloc cel mai neguros şi asta se vede pe faţa oamenilor şi uneori în degenerarea lor. Femeile nu sunt aşa frumoase ca prin părţile Săliştei, ci osoase, cu faţa anguloasă, predispuse la obezitate. Ele au vorba hărţăgoasă, repezită, sunt negustorese de brânzeturi în burduf şi de carne de oaie şi, cu o mână în şoldul lat, aruncă numaidecât înapoi pe tarabă, cu pofidă, marfa care nu place târgoveţului. Când îmbătrânesc, se dovedesc a fi foarte de treabă, numai vorbăreţe şi pline de ambiţie familială. Cum bărbaţii sunt tot plecaţi după treburi cu simbrie, femeia face toate. Ea negustoreşte, ea tocmeşte argaţi la coasă, ea doboară merele din pom şi le usucă pe cuptor, ea aduce

dovleci de pe deal pentru porci, lăsându-se doborâtă de greutatea lor. De obicei nu prea stă prin casă şi nu cam țese, absorbită de muncile pe dinafară. Deci, răşinăreanca nu face haznă mare de casă pe dinăuntru, plăcându-i însă din mândrie să aibă acaret frumos.

De aceea, dacă gospodăriile pot părea cam sărace, satul are înfățişare măreață. Un gospodar ține să aibă întâi de toate o poartă mare din zid, streşinită cu olane, cu două mari canaturi de lemn, închise pe dinăuntru printr-un drug. Ograda deci e o cetate între două curți vecine. În fund este un grajd pentru cai, din bârne încheiate şi văruite, cu pod sus pentru otravă şi fân şi pâlnii de lemn până în iesle. O poartă se închide hermetic peste livada din fund, care urcă de obicei pe deal, pe unde femeile coboară mai bucuros spre casele lor.

Gospodarii dorm vara mai mult prin pod şi pe afară şi stau pe lângă vatră în căsoaie. In casa din față, privind în uliță prin două ferestruici zăbrelite lângă larga poartă, intră rar. Ea e compusă îndeobşte dintr-un cerdac de lemn năpădit de o viță grasă, prea verde, cu un fel de laviță deasupra boltei de la pivniță, pe care poți dormi. Înăuntru sunt vreo două-trei încăperi. Grinzi afumate de stejar apasă de aproape asupra capului şi pereții ondulați trădează bârnele de dedesubt. Mobila e simplă, tipică. Patul e un fel de bancă îngustă, uneori cu sertar, putându-se lărgi, peste care stau grămadă pernele şi straițele. De-a lungul pereților sunt cuiere cu căni şi bliduri, din ce în ce mai puțin țărăneşti. Țoalele sunt prin lăzi, dar unii au şi câte un dulap de haine, imitând stângaci, săseşte, pe cele orăşeneşti. O masă mare, grea, cam spre ferestre, e înconjurată cu bănci cu spetează zugrăvite cu flori şi datate. Unii mai au mese de poliță, lungi, vărgate, pe câte-o grindă. Icoane litografiate, de obicei catolice (inimi scoțând flăcări ca bombele) sunt agățate în perete şi pe lângă ele şi unele amintind împărăția.

Gospodarul e reprezentat în cătană într-un tablou litografiat, în care numai capul e o aplicație fotografică. Şi împăratul e înfățişat în. tablouri în care flori şi inscripțiuni sunt făcute dintr-o broderie de lânuri colorate, acum tocite.

Răşinărenii fiind vechi sunt foarte legați între ei, mai toți rude unii cu alții, şi grozavi de simțitori la noțiunea de stare. Satul are clase sociale şi câteva nume se repetă pe multe porți. Mulți se cheamă Vidrighin, Bratu, Sas, acest din urmă nume fiind privit cu oarecare ironie, bănuindu-se probabil sub el o descendentă de la saşii mai săraci dinspre Cisnădioara, care, când viile nu prosperă, se coboară cu picioarele lor lungi, cu cizme, cu hainele îmbumbate şi largele pălării de pâslă. Răşinărenii nu sunt trişti, jălalnici, ci plini de treburi, umblători după câştig, din care pricină se nasc şi oarecari gâlceviri, şi oameni bogați deveniți „domni” s-au răspândit de aici în tot cuprinsul țării.

În acest sat a văzut lumina zilei Octavian Goga la 1 aprilie 1881, nu ca fiu de țăran curat ci de popă. Prin mamă-sa Aurelia-Paraschiva (1855 – 1938), care învățase la ursulinele din Sibiu, citea nemțeşte, studiase limba franceză cu

o M-lle La Vallée şi publicase versuri în *Familia*, era nepot popei Bratu, la care trăsese Eminescu adolescent şi carele cobora la rându-i din popi în popi dintr-un, protopop Coman Bârsan. (Barcianu) născut la 1691. Tată-său, Iosif Goga (1851–1905), era fiul lui Natanail Goga din Crăciunelul-de-Sus, jud. Târnava-Mică, şi al Ruxandrei. Cu ochii ca apa mării, cu faţa unei bătrâne de rasă străveche, părând tânără prin convertirea în fizionomie masculină, Goga nu semăna cu totul a răşinărean. Totuşi, reprezenta în genere tipul ardeleanului din punctele cele mai vechi. Era ţăran fără îndoială, dar un ţăran de o rasă aşa de bătrână şi neprimenită, încât avea fineţi de aristocrat. Liniile îi erau subţiate, ascuţite, oasele mici, delicate. Ţărănia lui era nervoasă ca o nobleţă şi străinul care 1-ar fi văzut lângă vitrinele lui cu vase de lut ar fi crezut că stă în faţa celui mai pur indigen. Ceea ce era şi adevărat. Făptura lui respira fineţa aulică, fără nici o umbră de snobism, şi vorbirea lui era ţărănească şi curtenească, precum e a domnilor în hrisoave. De aci, din. aceste locuri străvechi ale Ardealului, au ieşit regi pentru coroana ungurească şi probabil că în starea de ţărănie de acum sunt amestecate nobilităţi dispărute. Ceea ce te izbeşte la Răşinari la unele femei mai puţin chinuite de munci este nespusa gingăşie a liniilor, nobleţea gesturilor, dezinvoltura modestă. Ele par doamne deghizate în ţărănci, făcându-şi o petrecere din a merge la întors fânul cu grebla pe umăr.

La ţară, preoţii nu trăiesc altfel decât ţăranii, fiind şi ei nişte gospodari cu treburi, ca şi ceilalţi muritori. Azi, pe strada popilor, „casa doamnei Gogoaie ”, cum îi ziceau răşinărenii bătrânei mame care şi-a îngropat cei doi feciori – au fost în total cinci: Octavian Tavi, Victor (1882– 1883), Victoria (1884-1904), Claudia (n. 1886), căsătorită cu Const. Bucşan; Eugen (1888–1935), căsătorit cu Elisabeta Odobescu – stă mereu cu porţile închise. E o casă albă, mai îngrijită decât celelalte şi prin crăpăturile porţii se zăreşte umbra unei vegetaţii de grădină. Dar e o casă de ţăran mai cu stare, azi tăcută, ferecată, precum începuse a fi, se pare, din tinereţea poetului;

Trei pruni frăţâni ce stau să moară
Îşi tremur creasta lor bolnavă,
Un vânt le-a spânzurat de vârfuri
Un pumn de fire de otavă.
Cucuta creşte prin ogradă
Şi polomida-i leagă snopii...
– Ce s-a ales din casa asta,
Vecine Neculai al popii?

De pe păreţii-ngălbeniţi
Se dezlipeşte-n pături varul
Şi pragului îmbătrânit
Începe-ai putrezi stejarul;
Iar dacă razele de soare
Printre şindrile facu-şi cale,
Văd sporul pânzei de păianjen
Şi-nfiorate mor de jale.

Tatăl, Iosif, murise deci de mult. El avea puțină gospodărie, oi de care ținea răbuş, argat care plesnea din bici, după cai ori după cornute, preoteasă care făcea treburi țărăneşti:

Înfipt în meşter-grindă, iată-1,
Răvaşul turmelor de oi;
Șiragul lui de crestături
Se uit-atât de trist la noi.
Îmi duce mintea-n alte vremi
Cu slova-i binecuvântată,
– În pragul zilelor demult
Parcă te văd pe tine, tată.

Şi parc-aud pocnet de bici
Şi glas stăruitor de slugă,
– Răsare mama-n colțul şurii,
Aşează-ncet merindea-n glugă...
Înduioşată mă sărută
Pe părul meu bălan, pe gură;
„Zi Tatăl nostru seara, dragă,
Şi să te porți la-nvățătură!"

Copilul creşte între popi şi între dascăli, pe care-i va cânta mai târziu, şi care se vede că erau destul de nevoiaşi:

Voi să-i dați lui popa Naie
Liturghii o lună-ntreagă.
Că-i sărac şi popa Naie
Şi n-are bucate, dragă.

La 9 ani Goga sfârşise şcoala primară din Răşinari şi mergea la liceul unguresc din Sibiu, unde veneau mulți români băieți de țărani săraci, stând la gazde prin mahalale şi mâncând merindea de acasă. Unul se vărâse şabăs-goim la sinagogă pentru 20 de coroane, grijitor sâmbăta când evreii nu pun mâna pe nimic. Liceul îl încheie Goga la Braşov, plecând după aceea la Budapesta pentru studiile universitare. *Alma mater* îi lăsă impresii sumbre. „Subt zidurile ei reci şi sure, patru ani de zile s-a plimbat revolta mea." Erau acolo vreo trei sute de studenți români. Goga cu câțiva prieteni se întâlneau din când în când la cârciuma unui şvab, pe muntele Gellert, dincolo de Dunăre. În aceste reuniuni studenții recapitulau cunoştințele lor literare. La Budapesta tipări primele *Poezii* în 1905. Debutase la *Revista ilustrată* din Gherla a lui I.. Pop-Reteganul (apărută în 1898), apoi scrisese la *Tribuna literară* din Sibiu (1900–1902) şi în *Luceafărul* din 1902, sub pseudonimele Octavian şi Nic. Otavă. Luptele lui jurnalistice şi politice, închiderea de către unguri, trecerea în țară, activitatea parlamentară sunt încă prea apropiate spre a le vedea în justa lor perspectivă. A fost căsătorit cu Hortensia Cosma, fiica lui „Partenie Kosma,

tiranul Ardealului”, zicea Caion, şi cu Veturia Mureşan. Muri înainte de a vedea noua sfâşiere trecătoare a ţării, la 7 mai 1938.

Izbitor de la început în poezia lui O. Goga este tonul profetic, mesianismul. Poetul înalță „cântarea pătimirii noastre” şi cade în genunchi în fața lui Dumnezeu:

Rătăcitor cu ochii tulburi,
Cu trupul istovit de cale,
Eu cad neputincios, stăpâne,
În fața strălucirii tale.
În drum mi se desfac prăpăstii
Şi-n negură se-mbracă zarea,
Eu în genunchi spre tine caut:
Părinte, orânduie-mi cărarea !

Fără îndoială cu „pătimirea” nu-i decât robirea subt unguri, iar mântuirea, unitatea politică a neamului. Poetul se ridică totuşi cu mult deasupra simplei compoziții conspirative. Ca la lectura blestemelor şi profețiilor din Biblie, oricine se simte cutremurat de vestirea unor bucurii şi răzbunări fără nume:

Din casa voastră, unde-n umbră
Plâng doinele şi râde hora
Va străluci odată vremii
Norocul nostru-al tuturora...
*
Ci-n pacea obidirii voastre,
Ca-ntr-un întins adânc de mare,
Trăieşte-nfricoşatul vifor
Al vremilor răzbunătoare...
*
Departe s-a aprins un fulger,
Lovind în creasta ta năprasnic,
Şi-n tot hotarul tău mânia
Şi-a început păgânul praznic…
E-al răzvrătirii noastre tunet,
Şi-n neagra ta cutremurare
Atâtea veacuri umilite
Îşi gem strivita răzbunare.

Poetul e un „apostol” cu aureolă în jurul frunții, care merge să vestească ziua cea mare:

Din cetățuia strălucirii
Coboară razele de lună,
Pe-argintul frunții lui boltite
Din aur împletesc cunună.
– Cuvine-se hirotonirea
Cu harul cerurilor ție,
Drept-vestitorule apostol
Al unei vremi ce va să vie !

El se prosternă în fața pădurii divine:
Când rătăcind, bătrâne codru,
Ajung la sânul tău de tată,
La poarta-mpărăției tale
Plec fruntea mea înfierbântată.
Eu simt că-n lung şirag de lacrimi
Să sfarm-al genei mele tremur
Şi ca un făcător de rele
La poarta ta eu mă cutremur.

În munți strânge norodul vorbindu-i, ca un predicator în catacombe, despre un enigmatic crai ce va să vină:

Acolo să trăim în munți
De cît trai avem parte,
Sătenii seara să-i adun
Şi să le spun din carte:

Că sunt din neam împărătesc
Din țara-ndepărtată,
Că tot pământul rotogol
Era al lor odată...

Religia aceasta misterioasă îşi are hagiologia ei. Sfântul cel mare, arhanghel, e Ştefan cel Bătrân:

Acolo dormi şi tu, arhanghel bătrân,
Tu Ştefane, sfânt voievoade,
Ce-ai scris strălucirea norodului tău
Cu sânge duşman de noroade.
De sfânta ta dreaptă, de spada ta sfânta,
Spun toate poveştile slovei,
Să nu se-nfioare de numele tău
Nu-i frunză în codrii Moldovei...

Strania convertire a tendinței naționale în poezia pură culminează în *Noi*:

La noi sunt codri verzi de brad
Şi câmpuri de mătasă;
La noi atâția fluturi sunt
Şi-atâta jale-n casă.
Privighetori din alte țări
Vin doina să ne-asculte;
La noi sunt cântece şi flori
Si lacrimi multe, multe...

Pe boltă sus e mai aprins,
La noi, bătrânul soare,
De când pe plaiurile noastre
Nu pentru noi răsare. ..
La noi de jale povestesc

A codrilor desişuri,
Şi jale duce Murăşul
Şi duc tustrele Crişuri.

La noi nevestele plângând
Sporesc pe fus fuiorul,
Şi-mbrăţişându-şi jalea plâng
Şi tata şi feciorul.
Sub cerul nostru-nduioşat
E mai domoală hora,
Căci cântecele noastre plâng
În ochii tuturora.

Ţara pe care o înfăţişează această poezie are un vădit aer hermetic. E un Purgatoriu în care se petrec evenimente procesionale, în care lumea jeleşte misterios împinsă de o putere nerelevabilă, cu sentimentul unei catastrofe universale. De ce cresc aici numai fluturi şi câmpii sunt de inutilă mătase? De ce tot norodul cântă coral? De ce apele au grai? De ce bocesc toţi ca într-un apocalips? Pentru ce această turburătoare ceremonie? Mişcarea poeziei este dantescă şi jalea a rămas pură, desfăcută de conţinutul politic. Voluptatea de moarte stăpâneşte pe O. Goga ca pe orice om de societate veche şi îngustă în care viaţa se măsoară prin morminte:

De-oi muri la primăvară,
Să mă plângeţi tu şi mama:
Amândouă să mă plângeţi
Şi să vă cerniţi năframa.

Nimeni altul nu jelească
Răposata noastră falǎ,
Şi vă rog cu îngroparea
Nu vă faceţi cheltuială...

Să-l chemaţi pe popa Naie
Să-mi cetească din scriptură
Şi să spună cuvântare;
C-am fost om cu-nvăţătură.

Dar că m-am născut pesemne,
Într-o zodie ciudată,
De m-a bătut nenorocul
De pe lumea asta toată.

Este aici „nenorocul" din lirica eminesciană, ideea unui destin ascuns ce conduce firele vieţii. Ceea ce pare inadaptare, sentiment de smulgere, e mai mult o frică în faţa soartei înfricoşate şi o dorinţă ca existenţa să se fi desfăşurat după tipicul comun:

De ce m-aţi dus de lângă voi,
De ce m-aţi dus de-acasă?

Să fi rămas fecior la plug,
Să fi rămas la coasă.

Atunci eu nu mai rătăceam
Pe-atâtea căi răzleţe,
Şi-aveaţi şi voi în curte-acum
Un stâlp la bătrâneţe.

M-aş fi-nsurat când isprăveam
Cu slujba la-mpăratul,
Mi-ar fi azi casa-n rând cu toţi...
– Cum m-ar cinsti azi satul.

În poezia lui Goga dăm de structura poeziei lui Eminescu, astfel acoperită încât abia se bagă de seamă. Goga a intuit mai bine decât oricare geniul poetului *Doinei* şi a ştiut să-1 continue cu materie nouă. Şi Eminescu şi Goga cântă un inefabil de origine metafizică, o jale nemotivată, de popor străvechi, îmbătrânit în experienţa crudă a vieţii, ajuns la bocetul ritual, transmis fără explicarea sensului. De aceea poezia lui Goga este greu de comentat, fiind cu mult deasupra goalelor cuvinte, de un farmec tot atât de straniu şi zguduitor. După Eminescu şi Macedonski, Goga e întâiul poet mare din epoca modernă, sortit prin simplitatea aparentă a liricei lui să pătrundă tot mai adânc în sufletul mulţimii, poet naţional totdeodată şi pur ca şi Eminescu.

Cu toate acestea, el nu e străin de simbolismul ce începe să orchestreze în jurul său, pe care ca şi Iosif îl transpune la experienţe sufleteşti rurale. Anxietatea, nostalgia de migraţie, sentimentul de oscilare, condensate în cuvinte simbolice „om fără ţară”, „mag”, „pribeag”-sunt în spiritul poeziei noi:

Eu sunt un om fără de ţară,
Un strop de foc purtat de vânt,
Un rob răzleţ scăpat de fiară,
Cel mai sărac de pe pământ,
Eu sunt un mag de legea nouă,
Un biet nebun orbit de-o stea,
Ce-am rătăcit să v-aduc vouă
Poveştile din ţara mea.

Autobiografia vagă este genul simboliştilor şi Goga putea răspunde dispreţului de ţărani al lui Duiliu Zamfirescu, polemizând în noua tehnică a contururilor fluctuante:

Cu mine vin, roiesc, într-una
Cei fără neam şi fără număr,
Ce-au sprijinit întotdeauna
Eternitatea pe-al său umăr.
Vin cei de-o lege cu pământul,
Copiii soarelui de vară,
Eu, solul lor, le port cuvântul
Şi-n suflet sfânta lor povară.

Vin rânduri, cete se-nfiripă
Din vechea veacurilor lavă,
Din ceas în ceas, din clipă-n clipă
Tot creşte oastea mea grozavă.

Dacă s-ar fi folosit des majuscula (Cei fără neam, Cei de-o lege) efectul ar fi fost mai tipic. Unele motive sunt direct moderne. Se cântă nostalgia vietăţilor de menajerie, asociindu-se cu jalea de Ardeal a poetului:

Mi-e jale-acum ca primăvara
De paseri prinse-n colivie,
De lei ce dorm visând
Sahara în cuşca de menagerie...

Vă las cu mintea-ndurerată
Şi ochii-nchişi pe jumătate,
Mă duc în ţara fermecată
A cântecelor necântate...

Nu lipsesc trenurile, convoiurile mortuare:

Sunt, trenuri mute, care mortuare,
Sunt cioclii tainici negrele vagoane,
în ele poartă lacrimi şi mustrare
Şi bocete şi plângeri funerare
Din tragedia bietelor cătane...
*
Trecea azi pe la colţ de stradă
Cu pasul cadenţat şi rar,
Cântând a morţii serenadă
Trecea convoiul mortuar...

toamnele, ploile:

Atât de tristă-i dimineaţa
Acum când plânge-o toamnă nouă,
Când cade din copaci viaţa
Şi frunze galbene mă plouă...

florile maladive:

Bolnav amurgul tremură pe dealuri.
— Ostrov de flori e odăiţa noastră.
*
Nemângâiate flori bolnave,
Voi albi şi galbeni trandafiri,
V-a scris o jalnică poveste
Ursita nenduratei firi.
*
Mereu cucernic busuiocul în păhărelul din fereastră.

Însă totul e prea conceptualizat, fără „nervi”. Goga cântă Parisul ca o „putredă", „năpraznică cetate”, rămânând totuşi captivat:

De-acum sunt robul mândrei metropole,
În suflet simt cum creşte-ntr-una zvonul
Din preajma auritelor cupole.

Dar nopțile când umbre moi se lasă
Şi-n jur de mine urlă Babilonul,
Eu mă visez în sat la noi acasă...
*
Drumeț străin din țări îndepărtate
Eu mă strecor din putreda cetate,
Când după nori mijeşte aurora...

Prin boltituri de arcuri triumfale,
Văd turnurile vechei catedrale,
Cu două brațe blestemând Gomora...

Satul ține locul, la Goga, „cetății moarte" a poeților flamanzi însetați de linişte şi monotonie. Cât de greu se poate deplasa poetul spre valori ce depăşesc propria-i experiență se vede din aceea că înfiorarea produsă de vederea mării nu-i deşteaptă decât imaginea de „crăiasă” şi dorința de a se băga „slugă” la ea.

Teatrul lui O. Goga (*Domnul notar*, *Meşterul Manole*) e onorabil, deşi nu în vocația poetului. În *Domnul notar* luptele electorale din vechiul Ardeal, cu concurența între candidații din partida națională şi partizanii guvernului, sunt reprezentate în chip exclusiv pitoresc, cu mijloace caragialiene. *Meşterul Manole* suferă de un dialog prea banal, deşi între oameni culți (coniță, babacule). Sculptorul Galea propune Anei Brăneanu, soția unui moşier şi politician, să fugă cu el. Ana rezistă, sculptorul îşi exprimă suferința într-o sculptură, Atlantida, iar când Ana, răzgândindu-se, vine cu consimțirea, sculptorul e purificat de pasiune, prin creație, ca şi meşterul Manole. Doar sfârşitul e ingenios. Constatând concurența artei, Ana strigă: „Manole, Manole, zidul rău mă strânge...” Vibrante de simpatie, fără mult desen portretistic, dar rotunde, sunt amintirile din *Precursori*. În schimb Goga era un foarte bun orator de mase, ştiind să stârnească toate instinctele populare fără a deveni comun, un adevărat demagog academic. El începea cu câte o vorbă memorabilă („Şi eu am fost în Arcadia, d-lor studenți!...”), trecea la amintiri personale şi din când în când puncta cuvântarea cu câte o poantă, făcând în acelaşi timp o mică fandare pe incintă. Ideile lui sunt naționaliste, tradiționaliste, în genere foarte juste. Antisemit moderat. În antipatia lui pentru dadaism, rabindranathtagorism, se poate bănui o simplă depărtare de literatură. Jurnalistica lui Goga (*Mustul care fierbe*) are calități literare şi rezistă la apăsarea timpului.

SPECIFICUL NAȚIONAL[1]
(1941)

Deşi este foarte firesc ca un popor aşa de unitar şi de vechi să aibă trăsătura lui diferențială, care se şi intuieşte îndată în latura ei inefabilă, punerea problemei notei specifice e primită de mulți cu mare inimiciție. Cei care ştiu că francezii sunt raționalişti, germanii idealişti, englezii pragmatici, ruşii mistici, orientalii fatalişti nu vor să admită că sufleteşte, deci şi culturaliceşte, trebuie cu necesitate să ne deosebim de alții. Un distins intelectual român înțelegea să scrie aceste lucruri:

> Fiindcă cultura românească nu e determinată specific încă ci abia pe calea de determinare, cred că nu există specific încă nici un tip de intelectual particular român. Aceasta, fără îndoială, nu înseamnă că nu avem ici şi colo individualități eminente, intelectuali eminenți. Voiesc să spun că nu avem un tip colectiv, comun, de intelectual român. Căci orice s-ar spune, diferențierea tipologică pe națiuni e puternică prin coloratura ce-o dă, nu numai în artă, dar chiar şi în filozofie şi ideologie. Keyserling şi Nietzsche nu seamănă cu Anatole France. Tipul nostru de intelectual nu e caracterizat prin semne locale. El e tributar apusului, fie că e umanitarist, fie că e, ceea ce e şi mai interesant, naționalist integral, importând formula Daudet-Maurras. Ceea ce dovedeşte încă o dată că până şi naționalismul ori antisemitismul tot din străinătate le-am învățat. Obscurantismul ortodox şi mistic cu întoarcerea lui la naționalul şovin şi la forțele aşa-zise „creatoare” ale instinctului bestial, e cel mai prost serviciu ce se poate oferi culturalității haotice şi dezorientate în care trăim. Ca şi ruşii pe timpul lui Petru cel Mare, ca şi mahometanii lui Kemal Mustafa, vom învăța să fim români, învățând mai întâi rațiunea Occidentului.

Sofistica e izbitoare. Nicăiri nu se va găsi un intelectual, chiar şi în cosmopolita Americă de Nord, care să afirme că el n-are nici o notă diferențială. Această declarație însăşi, semănând cu *Nimeni* al lui Odiseu, formează o puternică notă specifică. Şi dealtfel se face o eroare însemnată când se socoteşte că a fi personal înseamnă să te deosebeşti în totul de alții. Pe tot globul oamenii poartă aceleaşi veşminte şi impresia superficială e de uniformitate. Dar ochiul adânc va distinge stilul propriu. Specificitate nu este echivalent cu pitoresc şi o civilizație română cu işlicuri şi benişuri ar fi doar un muzeu. Printr-o logică vițiată, întru cât priveşte pe alții, străinii înşişi privind oraşele noastre, sunt dezamăgiți de influențele exterioare şi sunt porniți să admire „ces tziganes authentiques”, spectacol de bâlci policrom. Însă nu există decât un tip de oraş în toată lumea şi tehniceşte şi chiar larg stilisticeşte deosebirea între Paris, Milano şi Berlin e inapreciabilă. Specificitatea e a „aerului”. Constatând că în Bucureşti sunt bulevarde, grădini, mari clădiri, francezul vede aci un Paris mai mic. Şi cu toate acestea, impresia e dedusă dintr-un raționament fals. Cenuşiul pluvios al Parisului, barocul rafinat,

---

[1] Apărut în 1941. Reprodus după G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a, revăzută şi adăugită, ediție şi prefață de Al. Piru, Editura Minerva, Bucureşti, 1982.

îngrămădirea tipică a mii de burlane deasupra mansardelor n-au nimic de-a face cu candoarea văroasă a Bucureştilor, oraş de praf în Bărăgan, cu salcâmi albi şi bisericuțe albe. Cu ştiință sau fără ştiință, din imperativul material, noul oraş românesc modern se dezvoltă armonic peste vechile metocuri. Stilul brâncovenesc (muri albi, chenare de piatră brodată, stâlpi răsuciți) s-a răspândit atât de mult în oraşul românesc modern, încât impresia de împrumutat vine probabil din incompetența unor călători de joasă cultură. Din faptul că intelectualul român, ca oricare altul, ştie o limbă străină, şi simte plăcere să dea lămuriri călătorului de altă nație, aceiaşi străini au putut trage încheierea că românii nu-şi preferă limba, constatare ridiculă şi pe nimic întemeiată. Specificul nu e un dat care se capătă cu vremea, ca să se poată afirma că abia suntem „pe calea de determinare", el e un cadru congenital. Şi fiindcă nu se capătă, nici nu se pierde. Oricâte sforțări de înstrăinare ar face arhitectul român, prin toate prefacerile oraşul românesc se va revela ochiului perspicace egal cu el însuşi. Prin urmare este greşit să se afirme că n-avem specific, deoarece raționalismul îl luăm de la francezi şi mistica ortodoxă de la ruşi. O cultură conține în sine toate notele posibile, precum un individ toate aspectele caracterologice. Francezii sunt cartezieni, dar unii sunt mistici, englezii sunt pragmatici, dar mulți sunt nişte visători, germanii sunt romantici şi sistematici, dar printre ei sunt sceptici şi dezordonați. Specificitatea nu e notă unică, ci o notă cu precădere. Românii fiind oameni întâi de toate, deci generici, sunt naționalişti, mistici, raționalişti, fatalişti şi toate celelalte. Nu de la Maurras avea să învețe România sentimentul primordial de nație pe care îl avea explicit Miron Costin. Întrebarea este doar care e nota sa mai subliniată, fiind ştiut că un organism nu imită niciodată nimic, având toate virtualitățile în el. Ceea ce pare imitație este doar o sugestie primită la timp oportun. Spaima că ne-am putea falsifica trebuie să dispară. Garanția originalității noastre fundamentale stă în factorul etnic.

În bună măsură neîncrederea în noi înşine este inculcată chiar de străini. Continuând civilizația Orientului şi perfecționând-o, primind din toate părțile elogii şi omagii, occidentalul, dintr-un înțeles amor-propriu, a împins mândria până la a tăgădui orice valoare restului lumii, pe care îl cunoaşte câteodată cu o aproximație scandaloasă. Nevoind să vadă, el se menține într-un obstinat refuz de a admite existența altora. Pentru el „occidental" este egal cu civilizat, „oriental" cu barbar. Şi grecii nutreau acest dispreț care i-a pierdut, pentru alții. Noi am luat întocmai clasificația occidental-oriental în alb-negru şi zicem despre un bărbat de ispravă că e un om „occidental", despre o carte bună că e o operă „occidentală". Naivitate! Occidentalul nu ține deloc să ne contrazică. În 1913, *Noua revistă română*, nutrind şi ea un cult speriat pentru lumea „occidentală", a pus acolo întrebări cu privire la evenimentele balcanice. Au răspuns savanți dintre cei mai respectabili. E de prisos a spune că mulți păreau a nu avea decât o noțiune vagă şi globală despre geografia Orientului şi că

opinia lor era dedusă dintr-o prejudecată. Națiunile de aici erau învinuite (semn de înapoiere – se insinua) de atitudini politice care câteva decenii mai târziu deveneau un bun occidental. Un ilustru profesor avea credința că se află în fața unor analfabeți și ne propunea școlile Apusului (XIV, nr. l4 din 12 sept. 1913):

> Imitați pe japonezi care au trimis pe tinerii lor la școlile europene și americane, ca să aducă în patria lor, împreună cu știința, civilizația europeană, – și într-atâta s-au ridicat ei încât produsele lor mintale rivalizează cu acelea ale bătrânei Europe.
>
> Voi sunteți la porțile școlilor noastre, puteți pătrunde mai ușor în ele și puteți deveni astfel egali cu europenii din apus.
>
> Numai astfel popoarele din Balcani vor putea aspira la idealul uman.
>
> Vă cer iertare pentru francheța mea...

Francheța aceasta, semn al unei ignoranțe penibile, o au mulți. Convingerea că japonezii, popor cu o cultură străveche, au venit în Europa să se facă egali cu europenii, când ei au venit să studieze tehnica modernă, că România e în Balcani, e semnificativă. Ne va trebui multă stăruință pentru a modifica noțiunile geografice greșite, datele istorice fanteziste, de a dovedi occidentalului că suferim de prea multă instrucție, că intelectualul român e blazat și privește cu un zâmbet de îngăduință sforțările conferențiarului străin neintuitiv de a fi plat, că noi stăm pe o tradiție culturală neîntreruptă, că prin Cantemir noi simbolizăm nivelul vechiului cărturar român, că toată problema la noi este de a formula personalitatea noastră și de a spori pe drumuri sigure creația de valori. Națiile care vorbesc prea mult de trecutul lor (asemeni senililor) sunt în decadență și noi trebuie să ne pregătim a le lua moștenirea culturală.

Protestul împotriva afirmării specificului e violent la alogeni, fiindcă aceștia își închipuie că teoria ar putea să ducă la o politică intolerantă. Dar problema nu are nimic de-a face cu politica și aparține operației de clasificare pe care o fac toate culturile. Ea nu implică nici măcar noțiunea de valoare. O operă literară se valorifică prin examenul critic. Oricare ar fi naționalitatea autorului, o operă de geniu rămâne o operă de geniu și de am descoperi cumva că Eminescu nu e român, esteticește vorbind, nu s-a schimbat nimic. Nu tot astfel stă chestiunea când facem istorie literară. Istoria literaturii române nu poate fi decât o demonstrație a puterii de creație române, cu notele ei specifice, arătarea contribuției naționale la literatura universală. Numai aceasta ne-ar îndreptăți să ieșim din seaca enciclopedie. Sunt regiuni cosmopolite care produc genii, dar nu au literatură. Noi putem admira statuile din București (în majoritate de sculptori străini, simple comenzi). Cu ele nu se poate întocmi o istorie a plasticei române. Ca critici admitem valabilitatea absolută a dramei lui Ronetti Roman. Dacă am presupune totuși că cinci din zece scriitori sunt niște Ronetti Roman, cu aceeași problemă specifică lumii evree, care e traductibilă ușor în orice limbă, atunci literatura română n-ar fi de fapt decât o ramură a

celei ebraice într-un idiş nou. Putem să admirăm ca indivizi şi critici aceste produse, nu avem căderea să ne mândrim cu ele. Ele fac mândria cui de drept. Ipoteza nu se va realiza niciodată, căci poporul român e de o masivitate vădită şi în majoritate zdrobitoare creatorii în limbă română sunt românii de rasă. Proporția aceasta organică, nu impusă dinafară printr-o necugetată intoleranță, face ca puțina infiltrație străină să fie rodnică.

Specificul fiind un element structural nu se capătă prin conformare la o ținută canonică. Singura condiție pentru a fi specific e de a fi român etnic. Istoricul nu are altceva de făcut decât să urmărească aposteriori fibrele intime ale sufletului autohton. El nu va ținti să înlăture, ci numai să clasifice. Nicăiri şi deci nici la noi nu se va putea găsi un tip etnic pur şi uniform. Italienii n-au repudiat pe Foscolo şi nici francezii pe André Chénier. O rasă e un veşnic proces, ca şi limba, care îşi găseşte mereu noi echilibre şi s-ar zice că ea e cu atât mai perfectă cu cât au intrat în pastă mai multe elemente (Franța < celți, greci, romani, franci; Anglia < celți, romani, anglo-saxoni, normanzi). Determinarea specificului e în funcție dar de găsirea nodului de compensație. În jurul unui factor etnic stabil, legat de centrul geografic, se desfăşură în cercuri degradante câteva zone de specificitate. Creangă e în nodul vital, dar balcanicul Caragiale nu, fără a deveni prin asta mai puțin scriitor român. Granițele unui popor nu sunt rigide şi noi românii, ca autohtoni, ne găsim semenii pe o rază foarte lungă, cu atât mai mult în lumea tracă. I. L. Caragiale bunăoară e un trac care nu ne reprezintă total, ci îngroaşă numai una din notele noastre meridionale. Asta e un fel de a spune că există o specificitate totală şi alta parțială, şi că un alogen chiar poate să ne îmbogățească sufletul, deplasând puțin punctul de echilibru (dar nu în sensul cosmopolit, ci numai al adiacențelor geografice).

Aşadar, departe de orice şovinism, în scopuri curat instructive, datul primordial îl vom căuta la românii din centru, indiferent de părerile lor despre specific. (Specificiştii adesea nu sunt cei mai specifici, ascunzând sub o teorie complexul lor de inferioritate etnică.) Eminescu, Titu Maiorescu, Creangă, Coşbuc, Goga, Rebreanu, Sadoveanu, Blaga etc., ca români puri fără discuție (ardelenii mai cu seamă şi subcarpatinii au această calitate) sunt consultabili pentru nota specifică primordială. Alecsandri, Odobescu, alții în felul lor, cu tintură mai mult ori mai puțin grecească, sunt reprezentativi pentru ramura noastră meridională (analogie cu francezii din Midi sau italienii din Sicilia). Bolintineanu, Caragiale, Macedonski etc. sunt traci. Prin ei, lumea geto-carpatină face legătura cu familia obştească traco-getică şi-şi reaminteşte de structura ei antic balcanică.

Examinând pe Eminescu, Sadoveanu, Hogaş, am văzut că izbitoare la ei este regresiunea spre civilizația de mod arhaic, pasivitatea față de natură. Aci atingem probabil punctul fundamental. Mulți au găsit că acest „semănătorism” e numai o formă de necomplexitate care trebuie neapărat depăşită, ca să

ajungem la treptele înaintate ale simţirii orăşeneşti. S-a mai adăugat că în tot cazul tipul ţărănesc al civilizaţiei noastre e un indiciu al tinereţii. Iată o judecată falsă. Istoriceşte suntem prin substratul nostru traco-getic, care e esenţial, dintre vechile popoare ale Europei. Suntem nişte adevăraţi autohtoni de o impresionantă vechime. Indiferenţa vădită a ţăranului român pentru popoarele imediat înconjurătoare vine din instinctul că acestea sunt mai mult sau mai puţin recente. Tipul nostru fizic este total deosebit de al popoarelor vecine şi din centrul Europei. Dacă avem afinităţi cu grupurile meridionale (neotracice sau insulare) nu numai prin împerechere apropiată, ci printr-o înrudire atavică, noi nu regăsim similităţi pentru fizionomia noastră decât în Occidentul extrem al Europei până în peninsula iberică şi în insulele britanice chiar. S-a vorbit de francizarea păturii noastre culte, însă acela e un fenomen de suprafaţă. Se poate oricând controla (şi evenimentele au ajutat această experienţă) că ţărănimea română are o simpatie organică pentru lumea vestică. Asta se explică rasial. Celţii s-au revărsat acum două milenii şi ceva în aceste părţi, aducând o civilizaţie nu total străină. Teoria că geţii ar fi goţi e dezminţită de feţele noastre. Celtismul nostru e deopotrivă confirmat, iar în voluptatea de sălbăticie abruptă a lui Sadoveanu e mult element ossianesc. Indiferent de aceste ipoteze rasiale, popoarele străvechi se caracterizează prin civilizaţie pastorală, prin retragerea la munte, de unde pot privi şi ocoli invaziile, printr-o faţă brăzdată de vânturile alpine, de experienţa milenară, printr-un ochi pătrunzător şi neclintit de vultur, prin muţenie. Popoarele noi, migrante, sunt dimpotrivă zgomotoase, gesticulante şi au o vădită predilecţie pentru „civilizaţie". Venite în căruţe, ele transformă curând vehiculele în corturi şi corturile în case. New-Yorkul e un fenomen tipic de lume nouă. Ungurii, popor recent, au înclinări orăşeneşti şi voluptatea de a construi, fără a se încadra naturii. Ei nici n-au sate, ci numai oraşe mari şi mici. Franţa, dimpotrivă, nu ajunge să aibă multe mari oraşe şi Parisul nu e deloc la nivelul progresului tehnic. Englezii fug bucuroşi la ţară. Regresiunea spre sat e o trăsătură a raselor vechi. De aceea teoria primitivităţii noastre trebuie să cadă. *Noi nu suntem primitivi, ci bătrâni.*

Creangă, Anton Pann (în măsura în care aduce documente despre poporul român) întăresc aceste caractere ale vechimii. Şi ei sunt „muţi", cum s-a observat a fi Sadoveanu, în sensul că n-au o expresie subiectivă a experienţei lor. Comunicarea cu lumea se face în proverbe ce condensează o înţelepciune stereotipată, atât de controlată prin vechimea rasei, încât contribuţia individuală este neglijabilă. Creangă arată contemporaneitatea civilizaţiei noastre cu cele mai vechi civilizaţii din lume, vârsta noastră asiatică. Şi e interesant că Creangă a plăcut englezilor.

Muţeniei îi corespunde ritualitatea. Cât de puternic este factorul ritual se constată în G. Coşbuc (*Nunta Zamfirei*, *Moartea lui Fulger*). Numai în Irlanda mai dăinuie o atât de clară amintire a existenţei tribale.

Vechimea se mai confirmă prin fatalismul nostru energetic (care nu-i deloc un aspect oriental). Popoarele mai noi sunt agitate de dorinți, a căror realizare e greu să dureze, în vreme ce românii cultivă un sănătos scepticism față de orice întreprindere nefolositoare. Națiile noi sunt optimiste şi la înfrângere inamicale în chip clamoros. Românii sunt discreți, răbdători. Goga exprimă în cel mai artistic fel jalea rasei in fața tragicului național fatal, întrucât ne aflăm la răspântia drumurilor de imigrație, jale cu grijă învăluită în simboluri impenetrabile. Rasa noastră a căpătat prin marea ei vârstă, ca una ce a văzut mărirea şi decadența împărățiilor (celți, romani, barbari, turci, imperiali), o filozofie de sus:

Ce e val, ca valul trece.

*

Din codru rupi o rămurea,
Ce-i pasă codrului de ea?

Dealtfel această filozofie e unită cu un simț politic miraculos. Când privim cu oarecare perspectivă, ne dăm seama că instinctul nostru a lucrat totdeauna sigur. Numai noi am scăpat de penetrația otomană administrativă, păstrându-ne independența. Poporul ştie să-şi disimuleze reacțiunile sufleteşti sub o față nepăsătoare, fără a juca comedie bizantină. În fiecare român e ascuns un Vlaicu-vodă.

Din cauza marelui concurs de grupuri alogene, poporul nostru a căpătat o silă de străin şi de venetic, pe care nu şi-o acoperă. El are o vie aspirație eugenică de puritate a rasei. Opera lui Eminescu, a lui Goga, exprimă această stare de spirit.

În forma noastră de civilizație covârşeşte factorul colectiv. Românul este o ființă sociabilă. De aceea subiectele cu mişcări de gloată, răscoale, războaie, răzmirițe, izbutesc mai bine) vezi Rebreanu.

Eroul care se duce la oraş (Iosif, Brătescu-Voineşti) şi încă numai într-un mizerabil târg, devine un „singuratic” şi se melancolizează. Cauza este că în oraş nu poate avea legături organice de familie şi pământ, oraşul fiind bâlciul care adună oameni din patru părți ale lumii. Eroul este romantic, vrea satul cu societatea lui. Acolo el nu-i un învins, cum se vede în opera lui Rebreanu, a lui Pavel Dan.

Mulți, fiindcă Maiorescu a ironizat pe ardeleni, uită că el însuşi a fost un curat ardelean şi cred că spiritul critic nu-i propriu românilor centrali. Nu le e propriu criticismul analitic, dar critica constructivă le aparține. Românul, în general, deşi cu simțul glumei, e serios, măsurat. Zeflemeaua nu-i place. Aşa se explică de ce opera lui Caragiale, spre mirarea multora, nu e gustată îndeajuns pe toată întinderea nației. Dacă ține să se dezvolte în înfrățire cu geografia, ar fi iarăşi greşit să se interpreteze asta ca apatie. Este una din prejudecățile curente. Românul e constructiv, stăruitor şi priveşte tăcut şi cu

interes progresele altora, împrumutând tot ce simte că îi e realmente util. Falsa apatie e o criză de deznădejde. Rasa noastră, care a văzut că munca ei este periodic culcată la pământ de seismica politică, a căpătat prudențe şi construieşte minuscul, solid şi pitit la munte. Ei îi e frică să atragă atenția aruncând clopotnițe spre cer. Maiorescu simbolizează spiritul românului central: interes pentru tot ce e adevărat, sănătos, fie şi mai modest, repulsie pentru complicațiile inutile, acțiune critică exercitată numai ca un control al principiilor de bază cu evitarea analizei (gen egoist de expresie a personalității criticului) care poate să zdruncine încrederea în faptă. Românul central, ardeleanul mai ales, suportă mai greu critica nervoasă.

Gravitatea aceasta şi elementaritatea ar fi în cele din urmă o primejdie de îngustare dacă alte straturi din organismul nostru rasial nu le-ar corecta. Alecsandri, Odobescu, de exemplu, au fibre greceşti. Dar e vorba de stirpea grecilor de aici, căci amândoi sunt nişte autohtoni. Împrejurarea aceasta le dă nişte trăsături bătătoare la ochi. Fie sunt aristocratici în purtări, îndreptați spre epicureism, iubitori de buna societate, de plăcerile delicate, de tihnă, de soare, de călătorii geografice ori istorice. Poezia unuia e zâmbitoare, obsedată de kief şi de soare, proza celuilalt e de un livresc rafinat. Fețele lor uşor măslinii, dar carpatine, viguroase, fără ascuțişurile levantine, sugerează nervuri fine. Alecsandri şi Odobescu sunt boieri. Clasa boierească, păstrătoare a fondului național, şi-a primenit şi îmbogățit sângele aşa cum face orice aristocrație. Pe spațiu îngust ea a făcut experiențe eugenice. Spiritul poeziei lui Alecsandri se înrudeşte mult cu al poeziei populare de la câmp. Ideea că „plaiul” ar fi orizontul nostru specific e adevărată numai foarte parțial. Rasă de munte, noi avem viziunea colosului geologic. Poezia populară, redusă la un mijloc de petrecere, nu exprimă tot sufletul nostru, şi mai potrivit ne regăsim în Eminescu ori Sadoveanu. Dar, în fine, țăranul de la Dunăre e mai idilic şi epicurean, aplecat spre grațios şi diminutival. „Jalea” ardeleană a lui Goga nu se va găsi la Dunăre şi nici ritualul milenar din poezia lui Coşbuc. Aici la Siret, ori pe Dâmbovița, oamenii sunt mai hârşiți cu imigrații şi se lasă cuceriți de soare şi ierburile câmpului. Podgoriile îi fac dioniziaci. Uberitatea dealului dă spirit panteistic şi Blaga aparține acestei zone secundare care excită palmele mâinii cu lâna mieilor şi tălpile picioarelor cu iarbă udă.

Cât despre Caragiale, el e de la marginea de jos a rasei noastre, el e un balcanic traco-elin. El aduce sensibilitatea excesivă, iubirea de aglomerare citadină, spiritul critic exagerat, zeflemist, preocuparea de politică, apetiția spre o culturalitate maximă, cunoaşterea de oameni, mimica repede, teatralitatea, oratoria. Acestea nu sunt elemente dincolo de sufletul nostru ci numai laterale. De aceea Caragiale ne-a îngroşat o notă pe care noi o avem de pe vremea întrepătrunderii prin Sciția minor şi Tracia cu sufletul elin. Probabil că Mitică getic exista la Tomis.

Macedonski e şi el un trac, fără elenitate, vrâstat cu linii slave. Intrat în

echilibrul rasei, el pune în valoare o notă umană implicită. E grandoman în sensul sublim (notă comună raselor migrante), neliniştit, eroic. Indivizii din ramura lui aduc prudenţei noastre mirajul, fabulosul, construcţia unei lumi artificiale, instinctul de lux necesar oricărei mari culturi, compensând mişcarea de regresiune a carpatinilor. Macedonski visează comori, veşminte fastuoase, palate mirifice, tronuri, nestemate, existenţa superbă. Tot el (împreună cu Caragiale şi congenerii, pentru cine observă bine) aduce nota dantescă nu numai prin zborul deasupra paradisului terestru, panteistic, al lui Eminescu, ci şi printr-o altă atitudine faţă de femeie. Nota, e drept, n-a fost adâncită, dar e clar, dacă nu ne lăsăm înşelaţi de gingăşia poetică proprie individului, că Eminescu priveşte femeia ca şi poporul, în suavitatea ei terestră, tipul lui predilect fiind „văduvioara tinerică", bună de strâns în braţe. Femeia-arhanghel, fiinţă metafizică, călăuzitoare în viaţă, lipsită de concreteţă e mai în spiritul Eliade şi Macedonski, amândoi utopici, violenţi, mistici constructori de lumi neterestre.

Evreii, puţini printr-o proporţie firească, prezenţi şi la noi ca în toate literaturile, rămân un factor dinafara cercului rasial, făcând puntea de legătură între naţional şi universal. O minte dreaptă, care nu confundă problemele politice cu lumea ideală a creaţiei, nu poate să nu recunoască contribuţia lor. Întâi de toate, fiind poligloţi, din oroare de canonic, sunt contra stilului, a gramaticei, a stării pe loc lexicale. Dacă ei pot comite excese, noi, folosind revolta lor, tragem un concept mai liberal despre limbă. Unii evrei dimpotrivă, din dorinţa sinceră de a se asimila, cultivă arhaicul şi neaoşul, dar abuziv. De aci a ieşit însă o sumă de filologi evrei (Moses Gaster, Lazăr Şăineanu, A. I. Candrea, şi încă alţii) cărora ar fi regretabil să le tăgăduim contribuţia la propăşirea culturii. În literatură ei sunt totdeauna informaţi, colportori de lucrurile cele mai noi, anticlasicişti, modernişti, agitaţi de probleme. Ei compensează inerţia tradiţiei şi o fac să se revizuiască. Umanitarismul lor sincer modifică în sensul unei viziuni creştine de sus un spirit de conservare ce poate să degenereze în obtuzitate. Aceste însuşiri sunt legate de tipicele iritante cusururi: dezinteres total pentru creaţia ca scop, „trăirismul" exagerat, negarea criticii (de care noi, rasă constructivă, avem trebuinţă), umanitarismul împins până la negarea drepturilor şi notelor noastre naţionale. Prin această lipsă de tact, la noi ca şi oriunde, evreii atrag asupră-le, periodic, toate fulgerele.

Şi specificul, ca şi rasa, reprezentând un echilibru, e într-o deplasare înceată dar continuă. Determinarea lui se va face cu vremea şi nu s-ar putea azi decât indica metoda şi arunca sugestii. E un fel de a spune că începem a lua conştiinţă de noi înşine. Asta ne va ajuta să înlăturăm şi multe prejudecăţi-clişee, care nu s-au dovedit prea folositoare. Noi am făcut caz de latinitatea noastră, indiscutabilă, dând însă impresia că suntem tineri şi neglijând substanţa medulară. Noi însă suntem romani ca şi francezii galo-romani, popor străvechi adică, cu notele lui etnice neschimbătoare esenţial, primind limba şi

cultura latină. În fond suntem geți şi e mai bine a spune că, în felul nostru, am primit şi noi succesiunea spiritului roman, pe care trebuie să-l continuăm de la longitudinea reală, fără mimetisme anacronice. Spiritului galic şi brit trebuie să-i corespundă aici, prin sporire, spiritul getic. Căci să nu uităm că pe columna lui Traian, noi, dacii, suntem în lanțuri.

PREFAȚĂ[1]
(1945)

Volumul de față este „mica *Istorie a literaturii române*" pe care o anunțam în prefața ediției celei mari, ca urmând a apare aproape numaidecât după aceea. Publicarea lui a fost interzisă. El nu e o simplă prescurtare a ediției mari şi nu scuteşte de lectura celei dintâi, dimpotrivă, e un adaos în scopul de a rezuma impresiile generale. Nu sunt aici biografiile, amănuntele de istorie literară. Materia a fost prelucrată, şi dacă în multe locuri cititorul va regăsi caracterizări din ediția mare, asta vine de acolo că un adevăr nu poate fi exprimat decât cu aceleaşi cuvinte. Am crezut că aş proceda greşit dacă din ambiția totalei noutăți aş fi răsucit frazele inutil. De altfel, încă o dată, aceasta nu e o altă operă ci un indice critic la cea dintâi. Acum, eliberat de obligația documentației integrale, am privit literatura română din avion, încercând a stabili altitudinile, a proporționa valorile. La fiecare autor am scos în evidență numai ceea ce este realmente valabil artisticeşte, tăcând pe cât cu putință părțile neizbutite, în fiece capitol am scos în frontul întâi scriitorii viabili şi am lăsat în umbră pe culturali. În felul acesta cred că citind ediția cea mare şi apoi pe aceasta mică, cititorul se va lămuri asupra părții vii din literatura noastră. N-am făcut ca alții care în compendii pun numai cifre goale şi titluri de opere, ci şi aici, şi mai cu seamă aici, am vizionat materia organic şi critic. Noi suntem încă puțin cunoscuți de străini şi am voit să le dau acestora (de vor putea citi cartea în româneşte ori în traducere) un sistem de impresii iar nu un sec răboj. Am pus o deplină obiectivitate, şi acum ca şi mai înainte, şi e în interesul scriitorului român să mă îndrumeze acolo unde mi-a scăpat un fapt sau o înțelegere. Iar cei tineri să nu arate acea nemulțumire egoistă de a nu li se fi dat importanța pe care poate şi-o credeau, pentru că o istorie se cade să fie totdeauna puțin retrogradă, ca să nu piardă perspectiva eternului, şi de altfel, pe măsura accentuării valorii noilor scriitori, se vor face cuvenitele împliniri.

Ediția cea mare a fost violent atacată cu obiecții în totul exterioare literaturii. Erau în general pretexte sub care se ascundeau nemulțumiri personale. Autorul a fost urmărit în viața lui profesională cu o stăruință sălbatecă, suportată cu dispreț şi indiferență. Ce rost are acum a destăinui, în ton patetic, toate aceste mizerii inerente existenței? Ar fi să mă răzbun, iar răzbunarea e o vorbă lipsită de sens în câmpul artei. Timpul rămâne nepăsător la micile noastre lupte, ochiul lui nu îmbrățişează decât operele durabile. Poate oare cineva îndrăzni să prevadă judecățile viitorului? E cu putință ca victime, oricât de demne, şi agresori să fie înghițiți deopotrivă de groapa justă, artisticeşte, a uitării.

---

[1] Apărut în 1945. Reprodus după G. Călinescu, *Istoria literaturii române. Compendiu*, cu o postfață de Al. Piru, EPL, Bucureşti, 1963.

S-au încercat şi timide critici ştiinţifice. Ele erau neîntemeiate (de ar fi fost, ce greutate aş fi avut de a le recunoaşte şi a îndrepta?). Adevăratele vini n-au fost semnalate. E de la sine înţeles că opera nu putea fi perfectă, fie pentru că era o întâie încercare şi mai avea nevoie de ani de studiu şi consolidare, fie că un om este ceea ce este, incapabil de a-şi depăşi marginile. Altora le e deschisă putinţa de a repara.[1]

O insinuaţie vie susţinea că autorul acestei istorii n-ar fi fost propriu unei atari întreprinderi din cauza firii sale susceptibile. Regretatul şi marele E. Lovinescu cultiva, în bună credinţă, această falsă imagine. Într-un articol, în fond elogios pentru critic, dar care n-a fost publicat spre a nu se mâhni cu o polemică oricât de amabilă un om pe pragul morţii, repudiam judecata de mai sus:

Dar acum – ziceam – să destăinui domnului E. Lovinescu de unde vine supărarea dincolo de orice limită rezonabilă a celor despre care scriu, deşi textele trebuie să pară celui în afară de chestiune extrem de inofensive. Vine din ruperea mea de orice relaţii personale, din absenţa mea din lume. Eu nu sunt un contemporan cu scriitorii contemporani. Oamenii empirici îmi sunt indiferenţi, îndepărtaţi până într-atât încât nu ştiu dacă unii sunt vii sau morţi şi nu prind de veste trecerea lor de la viaţă la moarte. Pentru mine Traian Demetrescu şi Bacovia stau în aceeaşi zonă a rafturilor. Ardent şi capabil de iubire, fără ură, fiindcă am de-a face rar cu fenomenalităţile fizice, eu pot repudia, material vorbind, un tânăr pentru motive de ordin profesional şi în timp ce-l zăresc pe geam plecând supărat, să deschid versurile sale şi sa le gust cu emoţie. Cartea formează pentru mine o realitate transcendentă, iar biografiile le-am scos din cărţi şi din documente, nu din experienţa directă. Când cineva insinuează că judec după «simpatii» şi «antipatii» fiindcă spun despre Slavici că omul era antipatic şi că subordonez analiza omului interior biografiei pitoreşti, greşeşte. Mai întâi că socotesc pe Slavici un prozator mare, în dezacord cu unii critici. Al doilea, simpatia şi antipatia istoricului nu sunt reacţiuni imediate, ci dovezi de trăire a materiei. Un istoric se abstrage de prezent, dar nu se abstrage de orice conţinut sufletesc şi poate avea atitudini ideale. Şi de altfel în cazul Slavici am voit a arăta că Slavici întruneşte notele obiective, convenţionale ale «omului antipatic». Indiferenţa pentru cauzele fizice ale operelor a făcut să nu urmăresc de loc statutul personal al scriitorilor. Astfel articolul despre N. Iorga a fost compus pe când autorul trăia şi e de ghicit ce enorm ar fi fost scandalul dacă *Istoria* ar fi apărut atunci. La moartea lui, regretată de mine ca om într-un fel care a putut să mă primejduiască, n-am avut ce schimba, deşi aveam prilej de a o face. Aşa stau lucrurile. În acest înţeles superior asigur pe d. E. Lovinescu de seninătatea şi abstragerea mea faţă de d-sa şi de al său curriculum vitae, ocupat cum sunt cu

[1] Multe ştiri de amănunt au ieşit la iveală după apariţia primei ediţii mari. Ele vor fi folosite mai târziu. Asfel, d. Augustin Z. N. Pop (*Din Eminescu necunoscut*, Cernăuţi, 1942), la afirmaţia mea analitică cum că Eminescu cunoştea pe economistul List, găseşte în mss. şi articole probe directe. Acelaşi (*Despre Aglae Eminescu, sora poetului*, Cernăuţi, 1943) oferă date precise şi documente despre Aglae: născ. 7 mai 1852, la Ipoteşti, logodită cu Drogli în 1870, căsătorita cu el la 7 ianuar 1871, văduvă la 10-11/22 noiemvrie 1887, trecută la catolicism la 1 febr. 1890, recăsătorită cu Gareiss v. Döllitzsturm, cinci zile mai târziu, moartă 30 iulie 1900. Copii:* Victoria – 21 martie/12 aprilie 1872 † 24 aprilie/15 mai 1874, difterie; Gheorghe – * 15 aprilie 1874, Ipoteşti; Ioan –* 23 noiembrie 1875, Ipoteşti. Despre Şerban Eminescu Acad. Rom. a căpătat documente noi. C. Stamati ar fi citit poezii moldoveneşti la generalul Bologuvski, de faţă fiind Puşkin. Poetul rus s-ar fi amuzat de ciudata fonetică a limbii române: „...Ce armonie este în «Ciface Ippolit şi în răspuns: boiaru: Saracual Murit»?” (A. V. Boldur, *Contrib. la studiul istoriei românilor. Ist. Basarabiei*, v. III, Chişinău, 1940, p. 53-54). După Th. Cornel (*Figuri contemp.*), N. N. Beldiceanu s-a născut în 1881.

contemplarea operei sale. Pentru mine omul Lovinescu e o imagine simpatică a unei vârste mai tinere, însă îndepărtată, ireală, pierdută în negurile amintirii.

Cei mai mulți foloseau împotrivă-mi o altă noțiune, care prin falsificare a luat, în critică, un înțeles peiorativ. Afirmau că judecățile mele sunt „subiective". Atât de vehementă devenise această acuzare, încât şi prietenii erau intimidați şi convinşi, iar unul din ei mi-a propus formula consolatoare că „îmi fac din subiectivitate o obiectivitate". Însă la mijloc era numai o neaprofundare a principiilor estetice, curentă în critica noastră.

Este absolut admis de către toți esteticienii că momentul prim al criticii constă într-o reacțiune de consimțire ori de neconsimțire la opera artistică. A spune da ori nu, asta este critica în substanța ei. Subiectivitatea e inclusă, fiind vorba de o simplă mişcare a subiectului, însă subiectivitatea nu înseamnă sentință arbitrară. Kant, oricât de speculativ în *Estetica* lui, a putut observa cu finețăcă verdictul estetic (neconceptual prin definiție şi deci particular)[1] ajunge la o pseudouniversalitate (nu însă universalitate absolută ca în judecățile logice) care constă în valabilitatea obştească a judecății, în faptul adică de a fi primită de opinia publică şi ratificată de timp. Criticul e subiectiv, dar nu arestat în subiectul lui, ci în relație continuă cu alte subiecte, şi tocmai această contemporaneitate a reacțiunii în felurite subiecte constituie obiectivitatea criticii, adică nearbitrarietatea ei.

Însă câtă vreme cineva susține că toată critica se reduce la simpla reacție a subiectului, pot exista atitudini estetice, nu articole de critică literară, care presupun mai mult decât un da sau un nu. Şi nu este estetician, oricât de refractar scientismului, ca B. Croce, care să nu admită că peste mişcarea subiectului se adaugă, ca un substrat sau un control, considerarea obiectului.[2] Cu alte cuvinte, criticul are de la operă două serii de recepții: impresii de gust şi o serie întreagă de reprezentări mai concrete ori mai abstracte, privind opera literară ca obiect independent de subiectul estetic. Ori de câte ori un critic face propoziții care trec de la simpla afirmare sau negare afectivă la contemplări ale operei ca obiect este un critic obiectiv. A spune despre o operă că e pesimistă ori optimistă, a te ocupa dar de ea ca complex ideologic, că dezvoltă anumite teme, că suferă anumite înrâuriri, că a avut anume efecte, că prezintă cutare structură psihologică sau că reprezintă în plan fictiv un anume univers etc. este

---

[1] *Kritik der Urteilskraft*, Secț. I, C. I, § 1: „Judecata de gust nu este deci o judecată de cunoaştere, adică logică, ci o judecată estetică; ceea ce înseamnă că fundamentul său nu poate fi decât curat subietctiv". Vezi şi paragrafele următoare.

[2] Ilustrul critic spaniol Feijoo îşi dădea seama perfect în secolul XVIII de caracterul „obiectivității". În *Razon del gusto* (*Teatro critico universal*, III, Madrid, Ediciones de „La Lectura", 1926) afirma disputabilitatea gustului, atunci însă când este „respectiv", adică relativ, întemeiat pe reacțiuni subiective: „temperament" şi „aprehensiune". Admitea însă un unghi absolut, obiectiv, ridicat pe obiect: „En todos los géneros de bienes hay bondad absoluta y respectiva. Absoluta es aquella que se considera en el objeto prescindiendo de las circunstancias accidentales que hay de parte del sujeto; respectiva, la que se mide por esas circunstancias."

a face critică obiectivă. Şi orice critic a procedat astfel. Fireşte, nu-i nici un raport de necesitate între lumea ideilor filozofice şi judecata de gust, şi criticul nu descrie obiectul decât când are impresia că are de-a face cu o operă de artă. Dar a considera obiectul îndelung este a-l ține îndelung sub ochii privitorului, a constrânge pe acest privitor să se contamineze subiectiv de subiectul tău. Şi de fapt, oricât n-ar fi legătură între structura obiectului şi ecoul lui estetic în subiect, marii critici au izbutit totdeauna, printr-o astfel de explicație a obiectului, prin fine observații exterioare monumentului estetic, să educe secolul la sensibilitatea lor. Căci în fond criticul, explicând, adică desfăşurând ceea ce este sintetic, implicit, nu dovedeşte (cum greşit se înțelege din abuziva expresie „explicare" luată în sens scientist) ci educă, şi critica este în fond o *caligogie*.

Putem pricepe acum în ce înțeles imputarea de „subiectivism" aruncată fără discernământ ideologic criticii poate fi valabilă.[1] Am studiat pe D. Bolintineanu. Studiul stă pe baza unei despuieri totale, raționate apoi în text, a operei poetului. Toate relațiile ce se puteau face au fost făcute: biografie externă şi internă, fixarea momentului istoric, politic şi literar, influențe literare sau numai sincronități, descrierea operei cu ample citate, ideile generale, ideile estetice, mitologia, universul poetic, momentele poetice tipice, listă de teme, listă de epitete, listă de metafore, lexicul şi gramatica, versificația şi fonetismul liric etc. Un oponent la critica mea poate ataca acest sistem obiectiv al recepției. Ar putea descoperi lecțiuni greşite ale textelor (obiecție filologică), rea interpretare a ideilor, unilaterală folosire a documentelor, producându-se altele care ar infirma observațiile mele, despuiere insuficientă de elemente, în baza cărora s-ar fi făcut propoziții exagerate, folosire de informații dubioase, ignorare de opere etc. În judecata strictă de gust, constând într-un da sau nu, chiar de ar avea dreptate, oponentul nu are dreptul să protesteze cu învinuirea de subiectivism, căci acesta este tocmai momentul rezervat subiectului. El poate cel mult ancheta alte subiecte reputate ca foarte sensibile esteticeşte (socotite capabile a emite judecățile cu validitate universală de care vorbeşte Kant) şi constata singularizarea criticului. Dar asta nu e încă o dovadă, căci s-a văzut în istoria literaturilor ce obtuză e majoritatea. Totuşi, având în vedere că în cazul Bolintineanu a trecut destul timp care să favorizeze consolidarea unei opinii, confruntarea se poate încerca. Atunci s-ar vedea cât de „universală" în sens kantian e judecata mea. În Bolintineanu prețuiesc şi detest tot ce au prețuit şi detestat spiritele noastre critice oficiale. Contribuția mea stă doar într-o percepție mai largă a fenomenului şi în expresia critică, deci propriu-zis într-o operație *obiectivă* mai adâncă.

Fiindcă în fond „subiectivitate" e o vorbă goală folosită cu totul nelalocul

[1] Unii înțeleg prin subiectivism „reaua credință", denaturarea intenționată. Motivarea obiectivă împiedică însă asemenea abuz, care e şi contrar definiției gustului. Kant: „Gustul e facultatea de a judeca un obiect... în mod dezinteresat".

ei în critică, unde distingem doar între articole superficiale şi articole pline de miez. Chipul de a fi „obiectiv" al celui care se scandalizează de „subiectivitate" este de multe ori fuga de orice judecată proprie de gust prin articole-compilații care citează „ştiințific" opiniile altora.

Se pune în momentul când apare această carte foarte acut problema raporturilor scriitorului cu viața, întrebarea dacă se cuvine ca artistul să rămână în „turnul de fildeş" sau să coboare în vâltoarea vieții. Ne întoarcem mereu la problema „artă pentru artă" ori „artă cu tendință". Realmente, n-a fost niciodată vreun conflict între viață şi artă şi discordia e un efect al echivocării termenilor. Autorul ca om trebuie să aibă idei şi atitudini şi să le trăiască intens. Cu cât trăieşte mai puternic cu atât suntem mai siguri că va fi în stare să priceapă aspecte tot mai adânci ale existenței. Condiția este ca viața să se subordoneze creațiunii. Creatorul trebuie să fie lăsat să trăiască, dar în acelaşi timp să fie învățat a se întoarce asupra lui însuşi, făcându-şi obiect de contemplare din propriul lui subiect. Lupta în stradă şi şederea în turnul de fildeş sunt momente succesive şi obligatorii, nicidecum antinomice. Dante, V. Hugo, Tolstoi, Eminescu au fost nişte partizani plini de pasiuni politice. Şi cu toate acestea opera lor este abstractă şi eternă. Creatorul stă ziua, ca om, în țipetele cetății, în soare, iar noaptea se suie în turn, sub lună. Ziua priveşte lumea în contingența ei, noaptea în absolut. Momentul prim e necesar, închiderea în turn, aceea reprezintă faza artistică. Astfel artistul este alternativ pătimaş şi rece, om şi luceafăr.

În critică însă chestiunea e mai grea. Ca om politic nu poți fi critic, ca critic nu poți fi om politic. Aceste două ipostaze se separă. Desigur, acelaşi om poate fi şi una şi alta pe rând, poate fi prieten de idei politice cu un autor şi un nemulțumit de literatura acestui autor; ori adversar politic al autorului şi admirator al artei lui literare. Planurile se separă. Simt repulsie să spun unui poet de alte convingeri politice „fost poet". Ca critic, mă îmbrac în haine somptuoase cum făcea Machiavel când intra în odaia lui de lucru, şi socotindu-l pe scriitorul antipatic decedat sub raportul vieții, mă delectez numai cu opera lui, ca şi când ar fi anonimă. De aceea nu sunt admisibile în profesia critică unele excese. Un mare scriitor, chiar vinovat sub raport civic, rămâne mereu mare scriitor. Rebreanu este Rebreanu oricum şi oricând. Arta este o expresie a libertății, prin definiție, căci ea nu acceptă limitele istoriei. Ea ne învață a privi lucrurile de sus, ca pe nişte fenomenalități, în perspectiva uriaşă a morții. Arta garantează cea mai nobilă dintre libertăți: libertatea de-a fi, o oră pe zi, singuri şi inactuali.

SENSUL CLASICISMULUI[1]
(1946)

De multe ori s-au ridicat voci pentru o îndrumare clasicistă a literaturii noastre, iar în ultimii ani năzuința a fost exprimată din nou. Eu însumi, la Facultatea de Litere din Iaşi, făceam o încheiere de curs în acest sens, iar după aceea, cu totul independent de mine, s-au făcut şi se fac profesio de credință clasică. Prin urmare, ideea pluteşte fin aer. Unii înțeleg totuşi clasicizarea literaturii în alt spirit decât acela care rezultă din examinarea în plan strict estetic a fenomenelor literare. Înțeleg clasicismul nu ca un stil, în opoziție, de pildă, cu romantismul, ci ca un mod de a crea durabil şi esențial, la îndemâna claselor. Acest sens nu-i de altfel în totul deosebit de acela stilistic, fiindcă marea literatură este în fond aceea de stil clasic, iar ce este măreț în romantism, baroc aparține tot ținutei clasice. Problema se reduce deci la a şti cum trebuie să privim materia spre a obține, artisticeşte, un unghi de vedere adânc.

Notele proprii literaturii de tip clasic sunt de mult nişte locuri comune, care, cu toate acestea, scapă atenției scriitorului. Comparând literatura română cu celelalte literaturi consolidate, îndeosebi cu literatura franceză, vom căpăta o înțelegere mai ilustrată a lucrurilor.

Luând ca punct de plecare proza şi mai în special romanul, vom observa ca scriitorul român are o mistică excesivă a *evenimentului*. Un eveniment este ceea ce s-a întâmplat odată. ceea ce, vrea să zică, este fixat între un moment antecedent şi un moment consecutiv, însă nu în raport de necesitat, ci de accidentalitate. Evenimentul e particularul pur, faptul ca dată, efemerul, istoricul. Romancierul român are spirit cronografic şi-şi închipuie că este real ceea ce se poate determina spațial şi temporal. De aceea el arată tendința de a se ține în curent cu faptele şi cu mişcările de opinie. Unghiul său de vedere este prea adesea jurnalistic, în înțelesul cel mai etimologic, şi eroii, nu rareori, sunt nişte modele aproape neelaborate, „redate”, cum se zice cu un termen semidoct, cu nume uşor grimate. Prozatorul român are deci despre realitate o noțiune sinonimă cu contingența.

Mulți vor obiecta că acest lucru nu e rău, fiindcă scriitorul trebuie să țină un contact strâns cu viața imediată şi să ridice particularul la valoarea universalului, că, aşadar punctul lui de plecare se cade să fie socialul, însă nu tăgăduieşte nimeni că scriitorul ridică construcțiile lui abstrase de realitate de pe un punct al realității, după cum toți vedem o lună aproximativ identică de pe felurite puncte longitudinale şi latitudinale ale emisferei. Scriitorul e un individ istoric, nu metafizic, şi orice literatură îşi ia ca loc de plecare lumea fenomenelor. Şi în alte literaturi vom constata că scriitorul se hrăneşte din

[1] Lecție de deschidere ținută la Facultatea de Litere din Bucureşti la 16. I.1946. Reprodus după *Principii de estetică*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968 (n.n.).

epoca lui, alegându-şi eroii din plină stradă. Ba chiar în literatura franceză, al cărei tip este eminamente clasic, cronisticul s-ar părea a fi modul obişnuit. Romanul francez din sec. XIX continuă memorialistic secolului XVIII. Cu toate astea, diferența de atitudine este radicală. Dacă nu se poate nega că universalul se naşte din particular, atunci vom spune că un clasic francez ia ca pretext, sau ca mijloc de reprezentare, istoricul spre a formula universalul, care îi este apriori cunoscut, în vreme ce scriitorul român încearcă a desprinde din observația momentului o schemă universală, pe care, în momentul începerii romanului, n-o are clară în minte. Adevăratul clasic nu se ridică de la particular la universal, făcând sforțări inutile de a da semnificație evenimentului, el *exemplifică* doar universalul, când acesta apare întâmplător, aproape formulat într-un eveniment.

Orice literatură mare, aşadar clasică, este o literatură de cunoaştere, iar cunoaştere înseamnă reprezentare rațională a vieții, spre deosebire de reprezentarea empirică, documentară. Raționalitatea cunoaşterii clasice nu vrea, bineînțeles, să însemne că artistul se exprimă în termeni discursivi, ci doar aceea că imaginile concrete vorbesc direct minții, fiind şi plastice şi inteligibile. Astfel Julien Sorel este o apariție cu totul concretă, dar mintea e solicitată mereu să înregistreze tipicitatea.

De altfel, filozoficeşte, cunoaşterea curat senzațională, fără proces de intelecțiune, este un nonsens. Hegel a făcut o foarte picturală evocare a inexistenței accidentului: Cine ar încerca - spune el - să descrie o bucată de hârtie ar eşua, căci între timp hârtia ar putrezi, iar el ar urma sa vorbească despre ceea ce nu este.[1]

Concluzia este că orice adevărată cunoaştere se bizuie pe universalitate. Această constatare din câmpul cunoaşterii sensibile se poate transporta şi în domeniul observației literare. Cine cunoaşte absolut-unicul nu cunoaşte nimic. De altfel toată emoția literară constă în recunoaşterea într-un obiect a propriei noastre ființe diversificate. Dacă obiectul ar fi un unicat, inteligibilitatea lui ar fi nulă, nimeni neputându-şi da seama de ceea ce e în afara limitelor sale.

Critica noastră şi spiritul nostru critic în genere pun prea mare accent pe inedit şi urmăresc contaminațiile cu excesivă vigilență. Literatul face din cauza aceasta sforțări de singularizare în lirică şi de exotizare în proză. Nicăiri ermeticul n-a fost primit mai fără rezistență ca la noi, tocmai fiindcă prin el ruşinea de a fi universal pare îndulcită. Cu toate astea, clasicii găseau plăcere în formulare şi nu făceau nici o sforțare de a descoperi noi poziții lirice. Ei porneau de la o tema, ca muzicanții; de la

Beatus ille qui procul negotiis

al lui Horațiu, de pildă; sau de la davidianul

[1] *Phänomenologie des Geistes* (Leipzig, F. Meiner. 1937). p. 88.

şi parafrazau. Caracteristica poeziei clasice este, în termenii cei mai largi, parafrazarea, recurgerea la lirismul obiectiv, ceea ce nu exclude, bineînțeles, inefabilul personal. La noi această elementaritate se confundă în chip greşit cu intelectualismul şi cu banalitatea. Noi cerem „mesagii" noi.

Exotismul în proză nu constă neapărat în căutarea de geografii exterioare, ci în transfigurarea geografiei imediate. Întâi de toate, e de observat că o literatură ne-clasică pune o importanță covârşitoare pe elementul „natură" şi devine precumpănitor descriptivă. Clasicismul e analitic. Romanul nostru este prea încadrat în peisaj şi acest peisaj e frecvent dezumanizat, lăsat să se dezvolte în voia lui irațională. România, care este o țară mică, se revelă în proza noastră ca un continent vast şi sălbatic. Vom vedea foarte adesea că criticul e incert asupra conținutului uman, moral al unui roman, ale cărui coordonate nu le poate prinde, şi că recurge la extragerea de peisaje. N-am văzut critic care în fond să nu reducă romanul la câteva detalii plastice, deci la câteva elemente fenomenale. Dar cum şi natura, în definitiv, e mărginită şi clasificabilă, scriitorul român, esențialmente romantic, recurge la trucuri dimensionale, la acel procedeu de a privi cu telescopul, direct sau întors, văzând uriaş de mic sau nemărginit de mare. Adevărata descripție clasică recurge la mijloace de diferențiere calitativă, procedeul românesc, decadent romantic, este viziunea în diformitate, care e în fond un pathos, o stare de frenezie gratuită, traductibilă în cuvinte abstracte de mărime: imens, uriaş, grandios, cosmic, uluitor.

Descripția în înfățişarea omului constă în eludarea moralului şi zugrăvirea omului ca natură, de la caz la caz. Proza română seamănă cu jurnalele de călătorii în Orient; ea ne prezintă oameni travestiți, costumați în țărani preistorici, în ființe sustrase oricărei societăți organizate. Ea lasă o impresie violentă de pitoresc şi este în fundament – nu toată, fireşte – o formă de lirism.

Întorcându-ne la ideea de cunoaştere, trebuie să subliniem caracterul raportului între fenomenal şi ideal în clasicism. Clasicul nu observă, căci asta ar implica o sforțare disproporționată şi o primejdie de a se rătăci printre evenimente. El vine cu observația făcută. Un mare scriitor se naşte cu observația şi, poate e mai bine zis, moşteneşte această observație. El începe vizionarea fenomenalului printr-o ordine morală prestabilită. El este *edificat* asupra categoriilor morale ale umanității. Toată plăcerea unui spirit clasic e de a nu întâlni niciodată ineditul, de a rămâne mereu în tipic. Dar, fireşte, lumea particularului aduce foarte adesea aparențe noi. Spiritul clasic suferă în fața lor un sentiment de contradicție, apoi, în mijlocul superficial-insolitului, descoperă tipicitatea şi el se linişteşte, însă profită de falsa accidentalitate, stingând cu forme impresionistice geometria morală şi dând exactității o ondulație de evanescență.

Dispoziția sufletească a clasicului față de evenimente este *indiferența*. Fireşte, nu-i vorba de a fugi de eveniment de a-l disprețui; avem de-a face cu o deferență indiferență, care nu se manifestă decât în mijlocul evenimentelor. Vrem a spune doar că un clasic nu e absorbit de evenimente, nu e surprins de ele şi în momentul chiar când le trăieşte, le contemplă cu un ochi străin, cu un „calm" propriu clasicului.

Versurile lui Eminescu din *Glossa*:

Vreme trece, vreme vine,
Toate-s vechi şi nouă toate...

traduse în plan estetic ne dau un punct de vedere clasic şi Eminescu, prin eleatismul lui, se orientează în ultimii ani spre un veritabil clasicism, patetic abstract. În tumultul fenomenelor romanticul minor e amețit de particularități şi caută a le reține descriptiv, în vreme ce clasicul trece de-a dreptul la definiție şi, în consecință, la caracterizare. El introduce faptul în categorii.

Cu greu scriitorul poate deveni clasic în mod spontan. El are nevoie de o educație şi aceasta se capătă într-o societate clasică. A existat în felurite momente o astfel de societate. Nota ei distinctivă este de a se izola în mijlocul celei mai furtunoase vieți, însă ca între pereți de sticlă. Clasicul e un academic care se plimbă cu câțiva prieteni de conformația sa spirituală printre evenimente şi le contemplă cu „indiferența" de care am pomenit, căutând a le raporta pe loc la universal. Clasicul e un sociabil (însă distant) cu oameni la fel de capabili a se abstrage şi forma lui de sociabilitate găseşte expresie în dialog. De la Platon încoace, toți adevărații clasici au dialogat demonstrând prin asta că sufletul începe cu viața morală, adică cu socialul.

În paranteză, e locul a reține că ne-clasicul (şi nici nu mai zicem romanticul, pentru că mă marele scriitor se revelă în ultima analiză un clasic) cultivă solilocul, expresie a individualului, a personalismului, a psihologiei cazuistice. Trebuie să distingem între personalitate şi personalism. O personalitate e o realizare vie, concretă şi clară a tipului, care, dincoace de lumea fenomenală, e o pură abstracție; personalismul e afirmarea incertului, neclasificabilului, a unicului.

Dialogul s-a înfăptuit în mediile clasice şi oral, în chipul conversației. Literatura franceză îşi datorează conformația ei clasică în bună parte acestui fel de a contempla efemerul în lumina universalului, într-un grup edificat asupra a ceea ce e real în fenomenal. Când conversația nu putea fi realizată în salon, ea se transforma în corespondență. Înțeleg o corespondență care, pornind de la contingențe, se ocupă în fond cu schimbul de idei generale. Felul acesta de obiectivare a dat lucruri atât de solide încât el a fost simulat şi în romane şi, încă în plină epocă romantică, scrisoarea devenise o manieră expozitivă.

Trebuie adăugat că şi prietenia e proprie mentalității clasice. Observăm acest fenomen că Molière, Racine, Boileau, Corneille, La Rochefoucauld,

Lafontaine, La Bruyère, St Evremont sunt prieteni. Îi întâlnim laolaltă în salonul celebrei Ninon de Lenclos, după un tablou de Monsiau[1]. Prietenia se întemeiază pe o stimă reciprocă, ieşită din sentimentul că toţi au aceeaşi edificare asupra lumii morale şi că concurenţa e o absurditate într-o lume literară în care fundamentul e locul comun, în înţelesul cel mai nobil al cuvântului.

La începuturile literaturii noastre moderne s-a făcut vădită o mentalitate clasică, în ciuda amănuntelor. Kogălniceanu, C. Negruzzi, V Alecsandri sunt prieteni şi au un unghi de vedere comun. Kogălniceanu a lăsat o corespondenţă din cele mai substanţiale, tonul de conversaţie clasică e tipic la Negruzzi, Alecsandri a întreţinut o corespondenţă în care ideile generale lipsesc, Ghica, precum ştim, a dat scrierilor lui forma epistolară. La „Junimea" spiritul a fost continuat şi în afara conversaţiei, Maiorescu incita în mod deosebit la corespondenţă şi vedem că până şi Slavici face un schimb de scrisori.

În deceniile din urmă însă societatea de tip clasic este în dispariţie la noi. Reuniunea literară se înlocuieşte cu cenaclul, în care se manifestă o personalitate faţă de persoane de un contur şters. Convorbirea propriu-zisă, schimbul leal, politicos de idei lipseşte. Personalitatea dă audienţe. Mese, saloane ori redacţii reunind, ca în secolul trecut în Franţa, scriitori de valoare masivă ca Sainte-Beuve, Renan, Th. Gautier, Flaubert, Ed. de Goncourt, Taine etc. sunt lucruri imposibile în stadiul literaturii noastre de azi, unde sunt scriitori mai în vârstă care nu cunosc probabil personal nici un scriitor contemporan, rămânând inaccesibili multelor generaţii care au urmat maturităţii lor. Fenomenul acesta nu este cazual. Sentimentul solitudinii tragice e împărtăşit de prea mulţi scriitori, care cred în valoarea destinului unic, în absolutul fenomenalităţii lor. Ei nu pot convorbi, ei pot spune despre ei şi, când întâmplarea îi aduce laolaltă, conversaţia e numai aparentă. Astfel în unele ospicii decente (Edgar Poe ne-a zugrăvit unul) pacienţii par absorbiţi într-o convorbire amabilă şi rumoarea lor produce o plăcută impresie socială. Dar apropiindu-te de fiecare, iei seama că fiecare vorbeşte singur. Salonul e o sumă de monologuri şi de visări.

Educaţia clasică s-a vădit în Revoluţia Franceză atât printre aristocraţi cât şi printre revoluţionari. Cei dintâi nu părură a fi surprinşi de revoluţie, căci ei discutară îndelung asupra eternului uman; în tot cazul nu fură în stare să se agite, să ia poze patetice. În închisori, în faţa ghilotinei, ei conversau obişnuiţi a delibera. Asta a putut să pară uşurinţă. Cât despre revoluţionarii înşişi, surprinde la fel tăria lor în faţa morţii, luciditatea în mijlocul tumultului. Secretul îl găsim în jurnalistică, în oratoria lor. Nutriţi cu lecturi clasice, edificaţi, prin urmare, asupra universalului, ei nu trăiau direct revoluţia pe care o făceau. Ei aveau o satisfacţie într-un fel livrescă de a repeta momente antice.

[1] Klemperer, Hatzfeld, Neubert, *Romanische Literaturen* (Wild.-park-Posdam, Athenaion, 1924), Tafel XIV.

Propriu-zis ei simțeau mai intens revoluția, fiindcă aceasta nu era haosul fenomenal, ci un tip dinainte cunoscut de proces social. Revoluționarii, putem spune, nu se exprimau cu vorbe proprii, ei plagiau texte latine.[1]

Dar cu asta atingem o altă latură a spiritului clasic. Tendința clasicului fiind de a formula propoziții universale, expresia lui este obişnuit apoftegmatică. Aci nu adevărul trebuie inventat, ci propoziția. Într-o infinitate de enunțări, una este mai justă, aceea care pare mai lapidară, mai impersonală. Principiul obiectiv al justeței se aplică şi la procedee mai complexe, ca portret caracterologic. Natural, impersonalitatea e o iluzie, sau, în fine, personalitatea se sublimează de orice moment confesional şi se resoarbe în obiect. Obiectivitatea este un moment foarte greu de atins. Omul curent este violent personal şi descriptiv, şi arhitectul rău clădeşte pitoresc şi încărcat. Dimpotrivă, ce puțin are a inventa arhitectul templului doric! Canonul nu-i lasă decât putința de a realiza un echilibru practic cu ajutorul unui ochi ager. Izbânzile sunt de domeniul inefabilului. Dintre artele plastice, arhitectura este cea mai aforistică.

Se observă la noi aplecarea de a face confuzie între clasicism şi Renaştere. Sunt lucruri deosebite şi mai ales în planuri felurite. Clasicismul e un mod de a construi trainic, Renaşterea o stare de spirit istorică, în care, fireşte, intră şi cultul clasicului. Însă entuziasmul nostru pentru Renaştere vine pe drum germanic, de la Goethe, şi ne înfundă pe calea tocmai pe care am pornit. Renaşterea, aşa cum o înțelegem noi, e un cult exagerat al persoanei geniale, luată ca scop în sine, ca intuiție a divinității. Într-o Renaştere astfel interpretată, finirea operei în sine interesează mult mai puțin decât expresia personalității. Astfel un artist ca Leonardo da Vinci, care dibuie peste tot şi nu isprăveşte, devine obiect de cult. Artistul de Renaştere fuge de specializare şi dacă trebuie să admitem că mulți din ei au dat opere durabile în mai multe câmpuri ale creației, imitarea totalității a dus în epoca modernă la diletantism şi la cultul eului infinit, manifestat în opere cu voință întrerupte. André Gide este, învederat, prin Goethe, un mic om de Renaştere, care afectează a căuta pretutindeni şi a renunța. pentru ca printre interstițiile operei să se vadă mai monumentală persoana sa.

Clasicismul adevărat se recunoaşte prin tendința de abolire a geniului, de reducere a biograficului, a jurnalului interior. Clasicul produce o operă fără geniu, o operă aparent anonimă şi uneori cu adevărat anonimă, care trăieşte de la sine, ca un obiect natural. În literatura spaniolă, dominată de spiritul de renunțare monastic, sunt numeroase operele anonime remarcabile şi cităm doar vestitul *Lazarillo de Tormes*, care nu e mai puțin valoros, deşi nu e însoțit, ca cutare operă a lui Gide[2], de un „jurnal al lui Lazarillo de Tormes". Desgenializarea literaturii înseamnă totdeodată desgotizarea, regrecizarea ei.

[1] A. Thiers, *Histoire de la révolution française*, I-II. Bruxelles, Meline, Cans, 1845.

[2] *Journal des Faux-monnayeurs*, 15-e ed. Paris, Gallimard, 1927.

Cine a vorbit vreodată de geniul lui Homer? Homer e aproape un mit. Curent, vorbim de mânia lui Ahile. Chiar cu Dante se observă acest proces interesant că biografia scriitorului e suptă toată de alegorie, prefăcută în ficțiune. Dante a fost distrus ca om de *Divina Comedie* şi a face biografia lui separată de operă e o imposibilitate. Dreptate aveau femeile din Verona, care, văzându-i barba creață şi fața negricioasă, crezură că e din cauza căldurii şi fumului din infern.[1] Interpretarea pe care o dă Lucian Blaga mitului Meşterului Manole e de esență clasică. Meşterul vrea să dărâme biserica, dar norodul îl dă la o parte. Mulțimea nu vrea să ştie de autor, ea nu recunoaşte decât opera.

Pe de altă parte, clasicul are în vedere individul şi respinge sociologia, omul în gloată. Bineînțeles, omul nu-i izolat, un solitar - căci atunci e un geniu în sensul cel mai poetic, geniu al solitudinii, al pădurii etc., un duh antropomorf - ci membru al unei societăți, al unei pluralități. Numai raportat la alții, omul e individ moral. Însă unul între zece reprezintă doar o varietate. Clasicul defineşte genul şi *spețа* şi gândeşte prin compararea continuă a acestor doi termeni. Unghiul lui de vedere e geometric.

Într-altă parte[2] am formulat distanța elementară, stilistic, între clasicism şi romantism, sub antiteza între modul artistic asiat şi cel mediteranean. În arhitectură am zis că templul extrem-oriental aminteşte prea aproape geologia şi mineralogia şi seamănă fie cu o geodă, cu un grup uriaş de cvarțuri mărite, fie cu nişte piscuri calcaroase sau cloruroase sculptate de un lichid corosiv. Ele nu par în orice caz opere ale omului. Omul e înfățişat monstruos sau cu jumătate de trup animală, sau, în fine, mărunt, ca un simplu ornament, pe sub picioare de cai gigantici. Figura umană ca pură decorație se regăseşte în arta romanică şi gotică. Artistul, vrând să sugereze ideea de generație şi lipsa de valoare a individului, îndeasă seriile de oameni pe timpanele portalelor de catedrală.

Procedeul acesta de a privi pe om în turmă e al lui Zola, apoi al unanimiştilor, şi Rebreanu, în *Răscoala*, epopee a cărei valoare e în afară de orice discuție, nu distinge omul în mulțime. Viziunea lui e sociologică. Dacă s-ar abuza de această metodă, literatura noastră ar fi o literatură fără oameni o artă a iraționalului, a ininteligibilului. Desigur, o astfel de artă nu-i clasică, ea este ceea ce e panoul față de portret, o simplă decorație.

Există un clasicism al popoarelor, folcloric, constând dintr-o desființare totală a invenției personale. Toate adevărurile sunt din cele primite, controlate de generații, şi expresia lor e obiectivă. E un fel de cădere într-un convenționalism total, care poate lua forme uşor groteşti. „Chinezeria”, de pildă, este o formă îmbătrânită de clasicism, unde se recunosc îndată interesul pentru viața morală, metoda apoftegmatică, înlăturarea radicală a genialității şi

[1] Boccaccio, *Vita di Dante*, Leipzig, Insel-Verlag.

[2] Impresii asupra literaturii spaniole. Buc.. F.R.. 1946.

deci a spontaneităţii. China e Franţa Extremului-Orient. Literatura spaniolă foloseşte iarăşi abundent elementul paremiologiei. Eroii din *Don Quijote*, Quijote inclusiv, răstoarnă coşuri pline de proverbe, şi un poet cult ca marchizul de Santillana nu s-a dat înapoi (aşa se pare) să adune „refranes" dintre acelea pe care le spun babele la foc, precum: „la pâine uscată. dinte ascuţit", „dacă patul e mic, aşează-te drept în mijloc", „găina e de la ţară, dar o mănâncă domnii din Sevilla" „dragoste de călugăriţă, foc de câlţi". Fraţii lui întru clasicitate sunt în România Anton Pann, C. Negruzzi, Creangă. Gnomismul pur al lui C. Negruzzi, lipsit de orice invenţie personală, făcut din compilaţii de parimii, este de metodă clasică:

> „Fine! De vrei să trăieşti bine şi să aibi ticnă, să te sâleşti a fi totdauna la mijloc de masă şi la colţ de ţară, pentru că e mai bine să fii fruntea cozii decât coada frunţii. Şezi strâmb şi grăieşte drept. Nu băga mâna unde nu-ţi ferbe oala, nici căuta cai morţi să le iei potcoavele, căci pentru behehe vei prăpădi şi pre mihoho."

Impresia de burlesc vine aci din exagerarea obiectivităţii, din lipsa totală a persoanei reacţionând cu sensibilitatea sa faţă de fenomenul vieţii.

Deşi universitatea nu poate interveni direct în cursul literaturii, ea poate modifica pe încetul minţile, întrucât toţi scriitorii viitori e de presupus că vor avea un contact cu învăţătura universitară.

Concluziile noastre se pot deci formula succint astfel:

l. Va trebui să moderăm lirismul şi să învăţăm a fi imperturbabili în toiul însuşi al evenimentelor, verificatori academici ai universalului

2. E necesar să diminuăm, pe cât e legitim, subiectul şi să reducem prestigiul genialităţii, ca proiecţie a eului.

3. Literatura noastră face prea multă sociologie şi istorie, este cazul de a o îndrepta spre psihologie caracterologică şi spre umanitatea canonică.

Fiecare naţie de pe lume e îndreptăţită să spere că va fi sortită să exprime de la locul ei terestru adevărurile universale.

Noi suntem, geografic şi spiritual, mai aproape decât mulţi alţii de străvechea Eladă.

[*Post-scriptum.*[*] În dorinţa de a da extensiune problemei, am rugat pe tinerii mei prieteni literari şi colaboratori să accepte a juca cu mine o reprezentaţie de contradicţie, spre a incita la discuţie pe studenţi. Amicii m-au luat, literal, în serios şi m-au combătut cu o inocentă vehemenţă. Oricât iubesc independenta de spirit a celor din jurul meu, de data asta am încercat o iritaţie intelectuală, care a produs mirare prin persistenţa ei. Dar acum prietenii mei cred că au priceput cauza. O luptă estetică se dă cu o unitate de comandament şi personalitatea nu e stânjenită dacă acceptă propoziţiile axiomatice. Este

[*] Adăugat ulterior de autor și reprodus după un manuscris aflat în arhiva scriitorului , atașat extrasului din revistă al textului publicat (n. ed.).

evident că prelegerea mea avea intenția de a lua poziție în numele adevăratei definiții a artei (acesta era în fond „clasicismul”) față de ofensiva concepției literaturii ca „redare” de „evenimente”. Lecția fusese bine reflectată, expresiile croite cu grijă şi cu diplomație. Combăteam teoria demonstram cerebralitatea oricărei cunoaşteri, chiar senzaționale (după însuşi fenomenologul Hegel), vorbeam de observația cu care te naşti (şi Goethe susținea acest lucru), de „indiferența”, de „academismul” clasicului. Propunerea reîntoarcerii la „academism”, într-o epocă de psihoză a reportajului, conținea un umor şi nu mi-a trecut prin minte, atunci, că cineva, din statul meu major, ar fi înțeles academismul în planul de gândire obişnuit tehnic.

În tot cazul, m-aş fi putut sluji de obiecțiile inteligente şi profunde ale prietenilor mei spre a-mi reformula mai clar ideile, mi s-a părut însă că fructul nu era copt spre a fi cules. Un alt articol, apărut independent într-o revistă şcolară, mi-a atras atenția că stăpânesc la noi unele prejudecăți estetice, pentru eliminarea cărora se cere timp şi un sistem de combatere rece şi calculat.

O întrebare aparent foarte rezonabilă pe care şi-au pus-o amicii mei este dacă, având în vedere „spontaneitatea deplină” şi imprevizibilitatea cu care se produc operele de artă, e posibil să obținem, prin precepte, capodopere clasice. De fapt eu n-am dat nici un precept, nici o regulă tehnică, ci am definit numai opera de artă ca esență revelată „prin invenție. Expresiile „va trebui”, „e necesar” etc. sunt simple chipuri fatale de a vorbi, înțelesul normal fiind: „e de sperat că”... sau „vom avea literatură clasică atunci când”... Cu toate acestea, eliminarea oricărui conduitism nu-i legitimă. Se poate interveni cu voința în cursul creației? Într-un înțeles larg, evident că da. Cu asta am deschis problema însăşi a criticii.

Ce este critica? Un simplu diletantism inoperant, o temniță în care se zbate criticul? Fără presupunerea unui efect asupra cititorului, critica e un gen absurd. Căci fără putința de a ne educa simțul critic prin opere critice, n-am putea gusta nici măcar operele critice. Unul din tinerii mei prieteni a făcut deci o observare judicioasă. Educația clasică, prin critică, se-nțelege, formează „gustul”. Dar creatorul e şi el pasibil, ca şi cititorul simplu, de modificarea viziunii sale prin critică. Ideea spontaneității pure e o erezie proprie civilizației noastre în care domină prestigiul magicului. Este posibil, cum credea unul din preopinenții mei, ca Molière, La Rochefoucauld etc. să nu fi avut conştiința clasicității lor, scriind într-o „spontaneitate deplină”? Dar nota esențială a clasicismului şi a marei arte în general este apariția conştiinței artistice. La Bruyère ştie că e clasic de vreme ce-şi alege ca model pe Theophrast şi-1 traduce în prealabil. Rafael, Michelangelo, Leonardo da Vinci au o „estetică” personală, critica intră în opera lor ca un element al genialității. Nu poți fi filozof fără a şti că eşti filozof, şi deci Kant ştie că e Kant. Chiar şi folclorul lasă să se zărească intervenția fugară a spiritului critic individual, însă cu folclorul n-am intrat în marea artă. Cu cât un artist e mai colosal cu atât acuză

un spirit critic constructiv mai solid, revelabil din chiar planul operelor sale: Divina *Comedie*, *Decameronul*, *Comedia umană*, *Legenda secolelor* etc. Singura distonație stă în aceea că spiritul critic al spectatorului e contemplativ, în vreme ce acela al creatorului e operativ. De aceea creatorii nici nu pot face opere „la rece”, pentru motivul că spiritul lor critic e o facultate plastică. Până acum nu s-a văzut operă mediocră conținând „la rece” toate elementele capodoperei, minus un „je ne sais quoi”. Operele mediocre izbesc prin sărăcia lor esențială.

Unul din preopinenții mei se temea însă că, fugind de originalitate, să nu cădem în academism şi încă mai rău în poncif. Ceea ce e cu neputință şi în afara spiritului prelegerii mele. Cade în poncif cine adoptă reguli tehnice. Clasicismul nu e fuga de originalitate, ci căutarea originalității pe drumul cel mai scurt: al esenței. Soarele, luna, poncife? Atunci iubirea e poncif, moartea poncif, şi orice mişcare artistică un academism. Marele creator nu umblă inutil după poncife de epocă, decorații, ci cântă fără pudoare luna, astrul fatal al nopților terestre. Prin faptul că acest moment esențial este cântat de un mare artist, opera devine originală. Căci orice estetică admite că originalitatea operei constă în particularitatea simbolizării universului.

De aci rezultă şi alt adevăr, presupus în prelegerea mea. Nu este pericol de academism şi manufactură pentru marele artist cu adevărat clasic. Preceptele noastre, dacă ar fi precepte, nu sunt utilizabile decât de marele creator, care le şi pricepe îndată ca fiind forme ale reflecțiunii sale plastice. Un mediocru poate consulta toate regulile şi nu va izbuti să facă operă trainică. Academismul e forma de decadență a epocilor postclasice, există însă academism romantic, academism simbolist.

Prin urmare, cui vorbim noi? Artistului de mare talent, care, sub înrâurirea discriminațiilor noastre, poate să aibă o intuiție subită a drumului de urmat. E greu de crezut că un Caragiale, citind estetică, ar fi devenit poncifial. Geniul este incurabil. Presupunând că ideologia nu înrâureşte asupra indivizilor, ea formează totuşi un climat în care va avea să se dezvolte arta ulterioară. Cum noi am ajuns la un moment de verificare a forțelor creatoare, este învederat că problema pe care mi-am pus-o eu şi nu-i străină nici altora e ea însăşi, cultural, un moment necesar în creşterea conştiinței noastre artistice. Trebuie să ne perfecționăm spontaneitatea cu o nouă economie a forțelor. Acest „trebuie” este însuşi un strigăt spontan al unor conştiințe şi tot rostul prelegerii era de a semnala alte spirite din aceeaşi familie.]

DOMINA BONA[1]
(1947)
– fragmente –

Este obişnuit a se afirma azi că printre toți eroii din *O scrisoare pierdută* singur Cetățeanul turmentat are o moralitate fiindcă înmânează scrisoarea „andrisantului”. Dar se interpretează fals. Cetățeanul aduce epistola, dar când nu mai este factor poştal, dintr-un tic profesional. Dimpotrivă, el face una din cele mai grave erori etice în materie postală: interceptează scrisoarea, citind-o sub un felinar şi o prezintă destinatarului numai după ce a luat cunoştință de conținut. Cetățeanul simbolizează poporul. Deşi Caragiale a avut în vedere pe interpretul rolului când a atribuit Cetățeanului starea permanentă de turmentare, noi suntem îndreptățiți să desprindem planul fictiv de orice contingență istorică. Cetățeanul este turmentat fiindcă poporul este astfel în concepția autorului. Turmentat vrea să zică delirant, în veşnică excitație irațională, mistic. Cetățeanul turmentat este un mistic. Caracteristică vieții mistice este supunerea, fără probleme logice, la o autoritate străină, la o dogmă. Pentru Cetățeanul turmentat, zeul sublim în absurditatea lui e guvernul. De la el aşteaptă, cu vădită voluptate de a se supune, mesaje pentru cine să voteze. Toți eroii din *O scrisoare pierdută* au acest cult al guvernului, totuşi într-un anume moment se produce un mic proces de reflecțiune. Farfuridi şi Brânzovenescu apar ca protestanți, propunând lupta „contra guvernului”. Protestant este şi Cațavencu, întrucât aparține unei fracțiuni independente şi e şi liber-pansist. Cu toate acestea nici unul din aceşti trei nu se pun sub flamura neagră a lui Lucifer, nu tăgăduiesc dogma, de vreme ce aşteaptă cu nerăbdare telegrama de la Bucureşti. Ei au doar o mică veleitate exegetică, protestantă, în cuprinsul religiei. Însă față de încercările de Reformă ale celor trei, Cetățeanul turmentat este un catolic fervent, „mai catolic decât Papa”, cum se obişnuieşte a se spune în această epocă, ştiut fiind că papi ca Leon X arătau o simpatie neacoperită pentru păgânătate. Când Cațavencu strigă „vom lupta contra guvernului”, Cetățeanul turmentat, „târât de curent” (fiindcă esența lui sufletească este devoțiunea), va striga o clipă „Da! vom lupta contra...”, apoi deodată îşi dă seama de blasfemație şi vine cu un punct de vedere rigid de Contra-Reformă: „Eu nu lupt contra guvernului”.

În tehnica misticismului intră cultul pentru simboluri, fie vii (sfinți, prelați), fie iconografice. Punctul moral cel mai ridicat al catolicismului medieval este acolo unde se conferă femeii favoarea de a simboliza autoritatea divină. A transcende viziunea venerică a femeii şi a deplasa erotica în zonă spirituală, aceasta este opera misticilor. Cetățeanul turmentat este capabil de un

[1] Apărut *Jurnalul literar*, nr. 2/1947. Reprodus după *Principii de estetică*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968. (n.n.)

asemenea cult şi în sensul acesta trebuie interpretat memorabilul său strigăt: „În sănătatea coanii Joiţichii! că e damă bună!“ Înnobilând expresia prin latinizare, Joiţica este deci o „domina bona”. Noi ştim că Zoe comite un adulter, pe care Cetăţeanul îl cunoaşte prea bine, n-avem apoi nici o informaţie că ar fi milostivă, sau măcar bună la suflet. Pe Cetăţean, de ebrietatea căruia are oroare, ea pune să-l dea afară. Prin urmare, prin „domina bona” Cetăţeanul turmentat înţelege o însuşire suavă, evocând Spiritul. Da, coana Joiţica e culpabilă, dar şi Maria a conceput fără nupţii. Păcatul la femeie are caracterul unei revelaţii a Verbului prin procreaţie. Nici unul dintre eroi, de altminteri, nu arată o cât de mică iritaţie morală la ideea că Zoe a păcătuit. Aşadar Cetăţeanul turmentat are sentimentul suavităţii femeii, a impecabilităţii ei în plan duhovnicesc. În privinţa aceasta, aparţine familiei lui Jupân Dumitrache şi a lui Trahanache. Oricât de dur ar fi regimul în care „dumnealui” ţine pe Veta, e indubitabil că Veta se bucură de un mare prestigiu, în virtutea chiar a slăbiciunii ei. Veta este fricoasă („Ce ţi-e şi cu muierea fricoasă!) şi „ruşinoasă”. Această din urmă însuşire (pudor) e un semn al inocenţei sale în care crede „dumnealui”.

Jupân Dumitrache şi Trahanache sunt eroii cei mai mistici. În general, după concepţia platonico-creştină, factorul divin se manifestă în trei ipostaze spirituale: adevăr bine şi frumos. Nici una din aceste idei nu sunt concepte inteligibile, ele rămân nişte mistere invelate în univers. Adevărul din Scriptură e un absurd în care credem tocmai *quia absurdum*. Deci sunt două poziţii gnoseologice posibile faţă de adevăr după accepţia pe care o dăm acestui cuvânt. Ori admitem transcendentalitatea şi iraţionalitatea adevărului şi ne extaziem în faţa lui, ori dăm însemnătate facultăţii discursive şi încercăm a-l scoate inductiv şi deductiv, din propoziţii întemeiate pe experienţă şi pe evidenţă. Putem fi dar platonicieni sau aristotelicieni. Jupân Dumitrache şi Ipingescu reprezintă aceste două atitudini. Când Ipingescu, citind articolul lui Rică Venturiano, ajunge la pasajul „a mânca de la datoriile ce ne impun... sfânta Constituţiune”, jupân Dumitrache are o nedumerire, însă o singură clipă nu pune la îndoială sanctitatea textului, bănuindu-l doar ermetic şi inaccesibil pătrunderii lui profane. El zice numai: „E scris adânc”, afirmând existenţa unui adevăr metafizic criptografiat, „sotto il velame”, cum zice Dante. Ipingescu, din contră, e o minte plat logică, cu oroare de absconsitate, reducând totul la termenii experienţei şi ai evidenţei. „Ba nu-i adânc de loc”, observă el, şi traduce pe „a mancă” prin „a mânca”. Izbeşte îndată profunditatea lui jupân Dumitrache, care a simţit că termenul „a mânca” duce în alt plan de gândire, în vreme ce Ipingescu, comentând, se îndepărtează de adevărul original. El e un cartezian care pretinde oricărei propoziţii să fie „clară şi distinctă”, să urmeze principiul evidenţei şi legile silogismului. Astfel jupân Dumitrache zice către Veta: „Dacă aş şti nu te-aş întreba”. Iar Ipingescu, ca un ecou, spune: „Rezon”, fiind clar şi distinct pentru el că ignoranţa e o raţiune suficientă a

problematicii. E un tic al lui Ipingescu ca ori de câte ori aude o frază condusă după toate formele gândirii logice să exclame: „Rezon”. El e un „volterist” (în Ploieşti se pripăşise odată, spre spaima cetăţenilor, un astfel de individ lucid). Când jupân Dumitrache ascultă vorbe criptice pentru el, ca „box populi, box dei!“, atunci îşi exprimă satisfacţia zicând: „Vorbeşte abitir, domnule”, ceea ce înseamnă: vorbeşte invelat, inefabil.

În ordinea etică, Trahanache crede în bine, având cultul femeii, al prieteniei. Candoarea lui e fireşte umoristică pentru inteligenţa noastră sceptică, însă sufletul său e sublim. Evidenţa pentru el reprezintă o infamă plastografie. Adevărat nu e realul percepţiei, ci realul absolutului. „Fireşte că nu se poate”, declară el placid, la ipoteza că scrisoarea ar putea fi autentică. Trahanache are simţ pentru absurd şi miracol, el e un sfânt care stă pe crucea dezonoarei casnice, convins că „documentul” e o aparenţă demoniacă.

[...]

Toţi au observat indiferenţa biografică şi artistică a lui Caragiale faţă de natură. S-a zis că e un orăşean şi ca atare nu-l interesează decât viaţa orăşenească. Astfel pusă, chestiunea e confuză. Dacă înţelegem prin „natură” decor geologic şi vegetal, prin raport la decorul arhitectonic, natura vie prin relaţie cu natura moartă, atunci e sigur că pe Caragiale şi pe eroii săi nu-i interesează nici una, nici alta. Caragiale tratează ceea ce se cheamă natură morală la orăşeni şi la ţărani deopotrivă, ambianţa îl lasă indiferent. Indicaţiile lui stilistice cu privire la decoruri sunt insuficiente, atât cât e necesar a se arăta că evenimentul se petrece într-o casă iar nu pe câmp. Eroii n-au interior, nu se prelungesc în lucruri. Sunt nişte nomazi citadini. Această desprindere a omului din ambianţa lui nu-i proprie numai lui Caragiale. Creangă este un ţăran, dar simţul pentru natura vie şi natura moartă e tot aşa de precar în opera sa. Creangă nu vede decât omul abstras din natură. Încercările lui de descripţie sunt complet eşuate, incapacitatea de a evoca flagrantă. Despre împrejurimile satului Humuleşti nu poate să vorbească decât enumerativ cu atribute abstracte: „Agapia, cea tăinuită de lume; Varaticul, unde şi-a petrecut viaţa Brâncoveanca...” Satul Broştenii e doar „împrăştiat”, „ca toate satele de la munte”. Eroii lui Creangă trăiesc sociologic ca şi aceia ai lui Caragiale, chiar şi mai arid.

Este dar o eroare a se crede că un artist cu simţul oraşului nu-l are pe acela al câmpului, sau invers. Cine nu percepe natura geo-biologică n-o percepe nici pe aceea citadină. Caragiale şi Creangă sunt artişti fără natură, nişte clasici, oameni „prozaici”. Sunt două tipuri de a contempla Hellada: a considera pe Ahile, pe Agamemnon, pe Ulisse, pe Orest, pe Fedra etc., sau a se urca pe Acropole ca Renan şi a te exalta de candoarea ruinelor expuse deasupra nivelului mării. Ultimul chip e romantic, Renan era un romantic şi deci un poet. Natura se numeşte în ultima analiză tot ce înconjură pe om şi-l ajută să

trăiască şi să se explice. Un brad nu se poate numi astfel smuls cu rădăcini cu tot din pământ. O algă ruptă din mare şi zvârlită pe ţărm devine gunoi. Spaţiul alpestru pentru unul, masa marină pentru alta sunt prelungiri fireşti ale indivizilor respectivi, care nu se pot abstrage din mediul lor. Pe de altă parte, natura simbolizează fiinţa. Zăpezile enorme evoacă molifţii, nisipurile palmierii, Gangele pe elefanţi. Însă natura nu se mărgineşte numai la aspectele naturale, în care în treacăt fie zis intră mult artificiu. Cochilia melcului e un soi de monument arhitectonic, care constituie mediul natural al animalului. Galeriile cârtiţei sunt natura ei. Forul roman, Acropolea ateniană reprezentau natura respectivilor antici. Acela care vede într-un port de pescari o pădure de catarge şi de pânze cârpite şi multicolore îşi dă seama că aceasta e natura pescarilor. New-York-ul se zăreşte de departe ca un lanţ de Cordilieri crestaţi geometric. Acea îngrămădire de paralelipipede şi piramide ascuţite este natura new-yorkezului, aşa cum turnurile închise între ziduri ale Bolognei constituiau natura bolognezilor medievali. Galeriile minerilor, deşi artificiale, conul Infernului dantesc cu caturile lui sunt natură. Viermele din miezul unui măr trăind într-o galerie îngustă nu se află în afara naturii. Orice om trăieşte într-un „interior”. Acesta poate să fie un salon simbolist cu pian, cu un vas de Gallé, cu fotolii, cu o oglindă veneţiană, poate să fie Vaticanul cu sălile, cu coridoarele lui, poate să fie Veneţia, vast apartament izolat pe continent, sau Roma antică, sau Londra modernă, sau Olanda întretăiată de canale, sau New-York-ul însuşi, imensă ţară de geometrii, sau câmpia dunăreană, ori defileele munţilor. Noţiunea de interior e vastă.

Ceea ce este obiectabil lui Caragiale şi lui Creangă e lipsa interiorului, în orice întindere: casă, oraş, spaţiu. La Creangă lucrurile se explică îndată, el e un ţăran, iar ţăranul are asupra lumii o viziune abstract-economică. Nimic pentru el nu e interior, liric, totul răspunde unei necesităţi: câmpul se ară, la munte pasc caprele, din baltă se scoate peştele. O singură dată Creangă pare a face o imagine, când zice despre un pârâu că era „alb cum îi laptele”, dar şi aci referinţa duce în domeniul producţiei. Creangă nu are imaginaţie, nu-şi dezvoltă „interiorul”, e tot aşa de sociolog ca şi Caragiale. La acesta din urmă, ca presupus citadin, ne-am aştepta la o minimă evocare a oraşului şi a locuinţei. Epoca era pitorescă, o evocase Alecsandri, Ghica. Când se spune deci că ţăranul român iubeşte natura, se afirmă un neadevăr. Ţăranul ca atare e insensibil la valorile gratuite. Cu toate acestea ar fi exagerat a socoti că există ţărani absolut abstraşi de lumea fizică, lipsiţi de lirism. Există arte populare figurative. Astfel chilimul în general e o simbolizare a câmpului, ceea ce înseamnă că pentru a vedea natura e nevoie de ochi de geometru şi că numai artiştii, fie şi ai satului, o percep. Interiorul geo-biologic (interiorul „exterior”, faţă de interiorul „interior” al căminului) simbolizat în interiorul casnic dovedeşte că există o singură natură ca loc de explicaţie a omului. Deci omul cult cu noţiunea formelor arhitectonice are şi cea mai înaltă noţiune a naturii.

De altfel marii descriptivi de sălbăticii ca Chateaubriand sunt nu se poate mai puțin sălbatici, dimpotrivă, produşi ai unei civilizații înaintate, bogate în monumente artificiale. Pustiul din preajma Nilului e vizibil din cauza piramidelor. E o tendință a oamenilor care percep natura grandioasă de a o prescurta în monumente. Himalaia asiată e comentată de monumente mirifice şi uriaşele oraşe americane sunt un răspuns la grandoarea peisajului. Ruşii construiesc colosal. Unde nu găseşti monumente, poți afirma cu siguranță insensibilitatea oamenilor față de peisaj şi nu e îndoială că samoezii nu vor cânta niciodată Oceanul glacial. Mai pe scurt, are sentimentul naturii cine prețuieşte „tabloul" ca artificiu. A prețui natura înseamnă a descoperi în ea tablouri. Numai cine frecventează galeriile de tablouri şi gustă interiorul intim surprinde în goana trenului „peisajele".

În literatura română apariția sentimentului de natură ca efect al culturii citadine este repede verificabilă. Oameni de interior rafinat ca Alecsandri şi Odobescu sunt capabili a surprinde pictoricul Siretului şi al Bărăganului. Cu toate stângăciile lui formale, Macedonski e un pictor remarcabil care evoacă pusta, fiindcă e în stare a construi natură moartă şi are intuiția estetică a materialelor. Ori de câte ori întâlnim un scriitor cu un remarcabil simț al peisajului, vom descoperi la el şi vocația mediului artificial imediat. Sadoveanu e un artist cu ochi deopotrivă de acut pentru zăpadă, pentru superficia bălții, pentru costumele bizantine şi interioarele provinciale. Bacovia nu cântă natura prin contrast cu odaia, dimpotrivă, vede peisajul ca un vast interior (zăpada pătată de sânge la abator) şi odaia ca un peisaj combătut de elemente. E un simbolist care stând cu picioarele pe canapeaua din salonul cu oglinzi îşi constituie cu imaginația naturi de expus pe perete. Are anume dexteritate la desen. Ardelenii îndeobşte sunt mai sensibili la natură, din cauza civilizației lor. Ei văd violent policrom şi stilizat. Maiorescu, lipsit personal de talent plastic, îşi revela apetiția către forme în interiorul lui, din care nu lipsea nici statuia.

Simțul just pentru peisaj iese din confruntarea cu monumentele. Acestea însă sunt foarte puține în România. Peisajul nostru, întrucât sugerează formele artificiale, este de asemenea modest. Oltul nu e Gangele. Instinctul nesatisfăcut de construcție are ca rezultat o percepție diformată a naturii. Întâi se caută în ea formele monumentale. De la Asachi, Bolintineanu, Gr. Alecsandrescu încoace (Bolliac, Aricescu, Pelimon, Grandea, Macedonski), românii sunt în căutare de stânci care ar fi statui tocite şi de concavități cu indicații de arhitectură. Peşterile sunt privite cu uimire ca nişte domuri înfiorătoare, cu toate modestele lor proporții, ocnele de sare cu galeriile lor exacte şi murii lustruiți printre care se mişcă lumânări umplu de uimire pe Pelimon, pe Macedonski şi pe ceilalți. Ecoul însuşi îi interesează fiindcă presupune o preparație cvasi-artificială a suprafețelor. Eminescu, arheolog, încearcă a reconstrui cu imaginația un palat, Bolintineanu şi imitatorii lui dau interioarelor domneşti proporții imposibile

istoriceşte, populându-le cu candelabre, Asachi inventează o adevărată Renaştere, Alecsandrescu vede modesta mănăstire Tismana ca un haotic palat ossianesc.

Apoi este umflat peisajul, pus să înlocuiască monumentele. Aşa face Alecsandrescu, aşa mai ales Aricescu şi Pelimon, turişti neobosiți. Aricescu are o predilecție deosebită pentru munți, străbate călare piscurile din apropierea Câmpulungului, a Buzăului, merge pe Pion. Versurile lui sunt rele, setea de grandios evidentă. Contemplă lacurile de munte în formă regulată de oglindă, ca „lacul Vulturilor" de pe muntele Siriul, stâncile „colosale" în chip de perete sau „piramidale". Oltul la Tuşnad scoate un „urlet grandios". Îndeosebi pentru Pelimon, micile ape din România, Oltețul, Buzăul, au o rostogolire catastrofală, mai ales pe vreme de inundație. Apele lor se prăbuşesc în clocote, smulgând copacii dinspre munte, gâlgâirea lor e îngrozitoare. Străinul care ar citi paginile lui Pelimon ar crede că Niagara şi cataractele Nilului sunt în România. Şi Aricescu şi Pelimon şi Baronzi vorbesc despre intemperii, furtună, ploi, ca despre cicloane şi deluvii asiatice.

Vântul urlă prin pădure cu un zgomot ca de iad,

zice Aricescu, iar pe Flămânda, „Parnasul lui favorit", vede o ploaie imensă:

O ploaie torențială, cu tunet răsunător,
Cu fulgere lungi şi dese, cu trăsnet spăimântător.

Odobescu însuşi monumentalizează Bărăganul, dându-i proporții de miraj. Scriitorul român încarcă deci natura, o caricaturizează, iar acest procedeu la Hogaş atinge paroxismul. Nu se poate spune că Hogaş căuta natura pentru emoții idilice, spre a evita zarva oraşului, dimpotrivă, spre a găsi în ea forme inedite, construcții strivitoare. V. Hugo cânta catedrala Notre-Dame ca o babilonie, scriitorul român dibuie catedrale în munți. Într-un cuvânt, ceea ce caută în natură scriitorul nostru nu-i primitivitatea, ci o civilizație ipotetică mai complicată, o Atlantidă, un continent scufundat. „Sălbăticia" lui Eminescu ea însăşi e obsedată de imaginea marilor monumente. Sarmisegetuza e căutată în pădure, munții au indicații de arhitectură:

Miradonis avea palat de stânci,
Drept streşini avea un codru vechi
Şi colonadele erau munții în şir.

În ocean, în munți, în nori, în lună, sub piramidă, Eminescu e în căutare de palate.

Dacă, prin urmare, nu găsim la Caragiale natură, este fiindcă el n-are sub regimul artei nici noțiunea monumentului. Totuşi apetiția spre civilizație există larvar în el în chipul admirației tăcute pentru Berlin, a interesului pentru gări, berării şi călătorii cu trenul, toate imagini sugerând spații civilizate,

conglomerări de oameni sub mari edificii.

Domnul Goe, indiferent care ar fi substratul inventării lui, a devenit un erou semnificativ. El e copilul român, în multe variante în chiar opera lui Caragiale, cu rude aparent mai amabile în opera lui Delavrancea şi a lui Ionel Teodoreanu. În esenţă, domnul Goe e prost-crescut, lipsit de inteligenţă, ţinut sub o continuă protecţie cu ajutorul căreia în altă ipostază îşi va da „bacaloriatul”, adorat din simplă slăbiciune mai ales maternă. Mai este un copil tot aşa de tipic, cu care trebuie comparat, Niculăiţă Minciună. Obiecţia principală pe care, în plan artistic, o face Caragiale copilului este că nu e cuminte, că n-are adică minte. Ca să nu mai fie domnul Goe, copilul ar trebui să nu fie impacient în staţie, să nu scoată capul pe fereastră cu primejdia pierderii pălăriei, să nu tragă de semnalul de alarmă, să nu toarne dulceaţă în galoşii musafirilor, să iasă impecabil la examen. Unele din manifestările de mai sus ţin însă de exerciţiul însuşi al facultăţilor. Impacienţa e o formă de vitalitate, scoaterea capului pe fereastră se cheamă curiozitate, chiar anume necuviinţe ţin de joc şi de experienţa morală. Un copil placid, care stă ca un obiect pe locul unde e aşezat, e o fiinţă umană fără sorţi de dezvoltare normală. I se poate cere lui Goe stil în turbulenţă, un anume râs nevinovat, o anume graţie în teribilitate, dar să nu stea cu pletele în vânt la fereastra trenului, asta nu. Rezonabil în toată fiinţa sa, Caragiale nu suportă surprizele animalului iraţional. Pe Bubico îl zvârle afară pe geam, moralmente schiţează acelaşi gest şi cu Goe. Caragiale e un oriental pentru care nu există decât o vârstă: maturitatea, în afară de care copilăria şi bătrâneţea reprezintă impotenţe. Copilul de ţăran, deasemeni, are o copilărie scurtă, neglijată şi devine prematur un om împovărat de responsabilităţile vieţii. Părinţii vorbesc atunci cu el ca cu un om mare. Bizantinii şi de altfel în general lumea mai veche, care nu recunoaşte specificul copilăriei, înfăţişează pe copii îmbrăcaţi în aceleaşi veşminte ca şi oamenii mari, şi e curios un afresc ce reprezintă domni şi coconi cu figurile egal de mature, executate doar în proporţii mai mici ori mai mari. Goe e nedreptăţit, ignorat în exuberanţele lui infantile, care se lovesc de sarcasmele unui om matur. Caragiale nu-i rousseauian, nu înţelege altă experienţă de viaţă decât aceea analitică, nu pricepe că în esenţă toţi copiii trebuie să fie ca Goe.

În alte literaturi Goe are variante mai complicate. Literatura engleză şi cea rusă ne-au obişnuit cu copii care, fără a ieşi din limitele psihice ale vârstei lor, sunt supuşi unor încercări dure, care-i fac să presimtă gravele probleme ale vieţii. Literatura franceză a produs un tip de Gavroche, de copil teribil şi semivagabond, gata de a sări pe baricade şi a se amesteca în cele mai suspecte aventuri. De fapt ei rămân mereu copii. Energia le vine din exaltaţie juvenilă, iar suferinţa din delicateţa fibrei sufleteşti. Fără candoare, ar înceta de a mai fi ce sunt. Aceşti copii sunt exemplare mai fine de Goe. Aventură este faptul de a

scoate, în România, capul pe geamul trenului sau a trage de mânerul de alarmă. Fumând, alt copil caragialian încearcă una din suferințele existenței. Goe şi cu iluştrii săi tovarăşi de tipul Gavroche, care au făcut cruciade şi revoluții, simbolizează geniul. Poetul pentru Pascoli era un copil. Infantilitatea are într-adevăr darul intuiției, al entuziasmului şi e ferită de blazare. Şi când e persiflant şi demonic, copilul din literatura occidentală sugerează spiritul critic ingenuu, căci spiritul critic matur ajunge să recunoască banalitatea criticii. În fond deci Caragiale gustă foarte puțin genialitatea, deşi vorbeşte adesea de ea, nu se exaltă de fenomenele naturii.

Din acest punct de vedere, al copilului genial, vom descoperi rudenia dintre zurbagiul Goe şi aparent cumintele Niculăiță Minciună. Niculăiță, cu „setea lui de a şti”, depăşeşte nivelul normal al curiozității consătenilor săi. În alt sens, el e tot aşa de lipsit de cuminţenie ca şi Goe. Învățătura „otrăveşte” sufletul omului, e o părere comună a contemporanilor săi, deci, observând natura, Niculăiță face un gest asemănător cu tragerea semnalului de alarmă de către Goe. Căci în vreme ce pentru toată lumea, cu şi fără pericol, semnalul este un obiect interzis, Goe a avut prin imprudența lui satisfacția de a vedea cum funcționează. El a acordat tuturor călătorilor din tren o experiență inedită. De felul acesta este şi curiozitatea lui Niculăiță. Ea produce însă oroare, nu fiindcă nu-i potrivită cu vârsta, ci fiindcă depăşeşte nivelul omului matur curent. Un copil trebuie aşadar, în spațiu român, să fie conformist: să nu examineze reacțiile psihice ale celui care calcă pe dulceață, să nu încerce efectele nicotinei, să nu aibă senzația marilor mecanisme. Cuminţenia lui e o negare a oricărei exploatări. Spiridon din *O noapte furtunoasă* are numai aparența teribilității, el e un om matur de dimensiuni mici.

Noi nu cunoaştem copilul „genial” decât sub varietatea turbulentă ori excesiv contemplativă. Occidentul cultivă însă un copil serafic. Acel băiețaş care, pentru a putea să se deştepte noaptea o dată cu Sf. Francisc, şi-a legat cordonul de cordonul sfântului e un domn Goe în mediu mistic, precum copiii lui Cervantes din *Novelas ejemplares* sunt specimene de Goe în mediu picaresc. Iconografia catolică a cultivat pe băiat de o anume vârstă (Donatello a sculptat copii cântând), fiindcă băieții au grația îngerească impecabilă, păstrând însă din cauza sexului o anume ingenuă agresiune virilă arhanghelescă. Glasul feminin prea ascuțit sugerează forțe oarbe şi pecabile, glasul de soprano băiețesc are o claritate de dogmă, de aceea catolicii constituie cu predilecție coruri de băieți. Băiatul reprezintă un sex nou, o masculinitate neturburată de instinctele demonice. Pentru a avea un astfel de băiat în literatură ar trebui să avem şi o viață teologică acută. Gavroche însuşi emite în revoluție un glas îngeresc. Posedăm dar copiii pe care-i merităm cu nivelul culturii noastre.

Dacă am raporta acum pe Goe şi Niculăiță ca copii geniali la Faust şi Luceafăr ca genii mature, într-o pură ipoteză, atunci Niculăiță, evident,

reprezintă faza puerilă a Luceafărului, care, învins de experienţă, face un act de retragere care e un fel de sinucidere. Dimpotrivă, din turbulentul Goe ar putea să se nască Faust, cel care caută sensuri absolute în viaţă, fără a ocoli violenţele şi experienţele.

[...]

Într-un punct Caragiale şi Slavici au o viziune socială comună. Eroii lor sunt oameni care aspiră la avere, când n-o au de-a dreptul, şi sunt, în privinţa sforţării, mai ales comercianţi, cu deosebirea, cum am zis, că sforţarea comercială însăşi e lăsată de Caragiale generaţiei anterioare. Slujbaşii ca Pristanda şi Anghelache sunt deplânşi. În opera lui Slavici nu sunt slujbaşi, ci slugi, ceea ce e cu totul altceva. Spre a-şi agonisi un fond, ţăranul se bagă slugă la altul, la un bogătoi din sat ori la un orăşean, însă nu-şi face din asta o carieră. Banii îi strânge şi apoi din slugă devine el însuşi stăpân. Acesta e şi cazul lui Hagi-Tudose, a oricărui negustor în genere. Chiriac e slugă, însă, cu siguranţă, mai târziu va deveni patron. La fel, de altminteri, şi Spiridon. Aceste slugi sunt ferite totuşi de servilitate. Slujirea în lumea lui Slavici şi a lui Popovici-Bănăţeanu şi în parte şi a lui Caragiale e sinonimă cu ucenicia, cu faza de calfă. Şcolarii înşişi se bagă slugi la gazde ori profesori, după o metodă în fond de origine feudală. Nici prelatura în Ardeal, în nuvelistică, nu apare ca un funcţionarism. Preotul capătă de la autorităţile bisericeşti dreptul de a-şi exercita profesia, însă mijloacele de viaţă sunt colectate de la credincioşi sau scoase din condiţiile economice pe care le pune la îndemână faptul social de a aparţine clerului. Prelatura constituie o castă.

Sunt aşadar două noţiuni distincte confundate în expresia slujire: aceea de argat şi cea de funcţionar: cazul Chiriac şi cazul Pristanda. Aci nu facem consideraţii de ordin doctrinar social, ci studiem situaţia eroilor lui Caragiale în univers. Noţiunea de fericire a eroilor şi concepţia lor despre lume depinde, fireşte, de locul ocupat de fiecare în mecanica socială. Chiriac este argat, dar şi jupân Dumitrache a trebuit să fie odată calfă ori tejghetar al altcuiva pe a cărui fată s-o fi luat în căsătorie. Ucenicia e o formă de vasalaj şi o treaptă de iniţiere, necuprinzând nici o înjosire. Din opera lui Slavici ne dăm seama cum o noţiune se degradează trecând dintr-o lume într-alta. În Ardeal, Şofron ori Bucur, care sunt slugi, au toată demnitatea umană, slujirea lor fiind un mijloc onest şi temporar de a strânge un fond. Nuţa, care vine de undeva de la munte la Bucureşti ca să fie crescută, slujind în casa unui cârciumar, apare în ochii noştri ca o ancilla. În realitate ea nu se socoteşte astfel. Pristanda însă e un funcţionar, un „coate-goale”, cum e considerat la început Rică Venturiano. El primeşte doar „remuneraţia”, oare se deosebeşte profund de simbrie. Seniorul negustor dă ucenicului hrană şi îmbrăcăminte şi o simbrie care, adunată, poate constitui premisele unui capital, putându-l lua mai târziu la parte şi apoi lăsa pur şi simplu ca unic stăpân. Acest lucru nu i se poate întâmpla lui Pristanda,

slujbaş al statului, care niciodată nu va ajunge statul însuşi. Jupân Dumitrache îşi arată dispreţul faţă de Rică Venturiano, numindu-l „vagabont", „coate-goale" şi „scârţa-scârţa" pe hârtie. El vrea să spună deci că Rică nu e „apropitar", legat de o avere funciară, rentabilă, nu posedă o avere augmentabilă prin sforţare comercială, şi face o lucrare cu totul sterilă, „scârţa-scârţa". Părerea lui Dumitrache se schimbă când află că Rică este gazetarul de la *Vocea Patriotelui Naţionale*. Dispreţul lui este pentru prăpădiţii de amploiaţi slujind la stat, ca jurnalist însă Rică scrie la o foaie care se vinde şi se cumpără, e dar un fel de negustor, e student în drept şi la urma urmei un fel de calfă cu viitor la o întreprindere apărând interesele proprietarilor. Profesia liberă este deci în mentalitatea eroilor caragialeşti mai onorabilă decât aceea de impiegat. Condiţia tragică a impiegatului e de a fi lipsit de orice speranţă de a prelua fondul patronului. Singura lui nădejde de a ieşi din servilitate este a câştiga ia loterie, a moşteni ori a găsi o comoară, sau în fine, la Caragiale, a profita de „micile economii" ale soţiei, ceea ce ne reîntoarce în sfera comerţului.

[...]

Toată proza română a evoluat, tematic, pe schema lui Caragiale. De o parte avem eroi în goană după bunurile vieţii, punând în joc toată inteligenţa posibilă spre a străbate repede treptele sociale, pe de alta învinşi, ţintuiţi des soartă şi relegaţi mai ales în tagma impiegaţilor. Astfel s-a născut literatura micii melancolii, a mediocrilor fără nădejde. Aceştia din urmă, stând cu energiile neîntrebuinţate, au mai mult răgaz de a medita, şi astfel ei devin contemplativii, filozofii, chiar dacă această filozofie se prezintă încă în forme modeste, aproape folclorice. Dar ce altceva decât observaţie morală este sentinţa nevestei lui Pristanda: „Ghiţă, Ghiţă, pupă-l în bot şi-i papă tot că sătulul nu crede la ăl flămând"? Această distribuţie bipolară nu e o condiţie excepţională, proprie literaturii noastre. Proza epică nu are alt program decât a reprezenta indivizi în competiţie spre a ocupa locul cel mai bun în viaţă. Tema oricărui roman este lupta pentru existenţă, care nu se poate sfârşi decât cu învingători şi învinşi. De punerea accentului depinde natura literară a operei. Dacă accentul cade în chip exagerat numai pe chiotul de triumf, atunci avem de-a face cu epopee, dacă accentul cade excesiv asupra strigătului de deznădejde, opera devine lirică şi asta este condiţia multora din operele noastre în proză. Dacă atenţia scriitorului se îndreaptă spre desfăşurarea concentrică a tuturor forţelor sufleteşti, prudentă şi deliberată, atunci avem de-a face cu romanul propriu-zis epic de tip Balzac-Stendhal. Dacă însă eroii învinşi sau în toiul luptei îşi examinează cu prea mult spirit critic facultăţile de adaptare, meditând asupra lor, în loc să le lase în plină desfăşurare, atunci avem de-a face cu romanul de analiză, sau cu romanul aşa-zis rus. În fine, dacă examenul forţelor spirituale depăşeşte aspectul strict practic şi merge către raţiunea lor teoretică, atunci cădem într-o proză metafizică, comună literaturii germane,

care nu posedă roman ci un fel de eseu asupra raporturilor dintre numen şi fenomen, cu prilejul oricărei fapte individuale. În literatura germană funcțiunea pozitivă a omului se preface în problemă asupra destinului omului. Julien Sorel îşi caută un sens în societatea lui istorică, Faust îşi caută o îndreptățire în univers.

Excesul metafizic al literaturii germane ne ajută să răspundem la o obiecție ce se face eroilor lui Caragiale. Ei ar suferi de platitudine şi de unidimensionalitate. Iată o teorie vulnerabilă. Întâi de toate, un erou care există în planul ficțiunii este principial complex. Eroul viu nu se prezintă adesea decât cu profilul, însă toate dimensiunile sale pot rezulta din contemplarea lui îndelungă. Bustul lui Cezar nu este superficial prin faptul că nu vorbeşte, nu se mişcă şi nu-şi revelă cuprinsul interior prin gesturi. Nu e nevoie să intri în fundul mării spre a avea intuiția adâncimii ei, pe care o ai prin simpla contemplare a suprafeței. În al doilea rând adâncimea eroului nu stă în complicație sau în excepție. Geniile nu pot fi eroi de roman, şi Kant, deşi mare filozof, nu poate constitui o materie adâncă pentru roman. Problematica lui teoretică e palidă pe lângă problematica organică a unui student ignorant ca Raskolnikolf, care a descoperit autoritatea propoziției morale. Turburările teologice noi nu le căutăm la teologia profesională. Complicațiile geniale sunt de ordin intelectual; în roman căutăm intensitatea vieții. De aceea un roman izbuteşte numai cu eroi mediocri şi cu fapte meschine. Voitairianismul pueril al provincialului farmacist Homais este mai interesant decât voltairismul lui Voltaire, setea burlescă de marea lume a doamnei Bovary este mai profundă în mizeria ei decât existența doamnei de Staël. Eroii lui Balzac desfăşoară o energie prodigioasă pentru mărunte ambiții, eroii lui Proust, care de fapt sunt şi ei balzacieni, fac sforțări supraomeneşti pentru păstrarea decorului social, existența Lenorei d-nei Papadat-Bengescu este dedicată snobismului de a face o serată muzicală distinsă. Pristanda este sublim pentru grija cu care-şi supraveghează limbajul față de Tipătescu, în schimbul unei mizerabile remunerații fixe, după buget, marile energii consumate de Cațavencu au drept scop un neînsemnat scaun de deputat. Disproporția dintre energia folosită şi ținta urmărită scoate în evidență comedia însăşi a vieții. Dacă cititorul ar admira scopul urmărit de erou, atunci n-ar mai avea sentimentul prozaic ai naturii.

Obiecția de mai sus se mai exprimă şi altfel. Lumea lui Caragiale ar fi istorică, prin urmare depăşită. E. Lovinescu îmbrățişa opinia, de data aceasta, sub un aspect al lucrurilor, valabilă, a progresului în adâncime al societății. Un tânăr scriitor reia argumentația astfel: Balzac corespunde momentului capitalist al evoluției societății franceze, de unde preferința pentru societatea burgheză, pentru problema banului, pentru tipurile de avari sau ambițioşi. Proust reprezintă un moment superior, depăşind lupta pentru existență cu o problematică nouă, a unei noi aristocrații cu complexe sufleteşti mai subtile.

Aplicându-ne la realitatea românească, viziunea balzaciană s-ar îndreptăți în trecutul unui Bucureşti burghez, în vreme ce România actuală s-ar pregăti pentru viziunea unui romancier proustian. Prin urmare termenii se pot reduce la momentele burghez-aristocrat. Punerea problemei în chipul acesta prin două efigii Balzac-Proust e plină de interes, deşi noi putem susține contrariul.

Romanul are a se ocupa cu lupta individului de a câştiga un ascendent asupra altuia. Cu cât forțele desfăşurate sunt mai mari, cu atât eroul este mai semnificativ. Aşadar principial toți marii eroi, de la Ahile încoace, chiar când aparțin genetic clasei aristocratice, se remarcă prin puternica lor vulgaritate, prin faptul că promovează monstruos instinctul lor individual. Un aristocrat, în înțeles larg, este un individ şters, cu totul supus convențiilor clasei sale, şi prin urmare „comun" ca om de lume ce este. Ceea ce te surprinde la aristocratul perfect este dezindividualizarea, lipsa reacțiilor personale şi deci şi a oricărei surprize.

Ne reprezentăm de obicei aristocratul drept prototipul diplomatului merituos prin aceea că nu face nici o gafă. Însă condiția unei asemenea perfecții se află în nulitatea sufletească. Victor Hugo, Baudelaire, poeți plastici, nu-s făcuți pentru confesionalul erotic al unei desăvârşite aristocrate. Sainte-Beuve, critic acut şi fin, sub raport literar, este vulgar pentru omul de lume cu oroarea definițiilor nete. Cum poate fi un bun diplomat criticul care declară: Groenlanda n-are roman? Aristocratul pur, urmărind perfecta armonie socială, prin respectarea protocolului, poate interesa pe romancier ca un monstru de nulitate. Şi de altfel aşa a şi fost înfățişat adesea ca o măsură de impersonalitate inadaptabilă în fața marii personalități vulgare. Epoca de înflorire a aristocrației franceze n-a dat o literatură de observație adâncă, iar în măsura în care ea există ea zugrăveşte pornirile vulgare ale aristocrației de sânge. Lumea lui Molière este plebee, aristocrații lui Saint-Simon sunt de o brutalitate scandaloasă, galeria lui La Bruyère este trivială şi La Bruyère însuşi, întrucât face delațiuni şi foloseşte o pastă aşa de gras pamfletară, nu e un om de lume. Există un triviu al cercurilor aristocratice istorice, acestea singure interesează pe romancier. Când e vorba de Proust, apare evident că la el condiția acestei „trivialități" este îndeplinită, căci n-avem de-a face în opera lui cu nişte aristocrați sufleteşti, ci cu nişte epave ale aristocrației istorice, mâncate de monstruoase vicii, şi cu o sumă de plebei mimând conduitele unei clase apuse. Eroii lui Proust sunt nişte „snobi", dar aşa am văzut că sunt eroii lui Caragiale. Marea literatură franceză cu creație de oameni n-a apărut decât după Revoluția Franceză, când vulgul cel restrâns al curții regale a devenit un vulg mai larg, regenerat prin reindividualizare.

Ideea că la 1848 oamenii din România sunt unidimensionali iar la 1948 devin complecşi, balzacieni atunci, proustieni acum, nu se poate susține decât dacă prin complexitate înțelegem rafinament cultural. Şi încă termenul „rafinament" nu-i potrivit, căci nu-i mai rafinat acela care citeşte azi pe Valéry

şi Barbu decât cel care citea pe V. Alecsandri şi V. Hugo. Rafinamentul ca o distincţie calitativă este o iluzie. Jalea tânărului care ştie pe dinafară *Mioriţa* nu-i mai puţin fină decât melancolia orăşeanului care a citit pe Eminescu. Asociaţia însă poate fi mai bogată în anume momente culturale. Azi asociaţia şi disociaţia filozofică e mult mai rafinată decât pe vremea lui Kant, cu toate acestea operele ideologice suferă de platitudine. Oricând, în orice condiţie socială, omul rămâne fundamental ceea ce este. Complexitatea ori simplificaţia este o chestiune de metodă artistică şi Caragiale însuşi vede lumea aceleiaşi epoci câteodată uscat academic, altă dată violent impresionistic. Lumea ţărănească a lui Slavici se remarcă prin planul interior, Slavici face analiză, pentru că materia umană îl obligă.

Deoarece formula eroului de roman este tensiunea vitală, gratuitatea nu are ce căuta în proză. Un individ cu suflet „gratuit”, adică neinteresat practic, e un erou nul. Cât priveşte sentimentele gratuite (artistice, intelectuale), ele pot face obiectul romanului în măsura în care se prefac în obsesii, adică în sensuri ale existenţei. La Proust întâlnim o obsesie filologică, interesantă ca o carieră particulară de amator. Pons al lui Balzac colecţionează tablouri, însă nu sentimentele lui gratuite sunt materia romanului, ci mania lui care derivă din ele şi care-l fac victimă a cupidităţii altora. Eroii lui Brătescu-Voineşti, cântând la pian sau vioară, cultivând măghirani şi mixandre, sunt toţi „proustieni”, capabili de gratuităţi, de fapt însă gratuităţile lor sunt simbolul unei poziţii practice în viaţă. Avariţia şi ambiţia nu sunt forme sufleteşti legate de faza capitalistă a societăţii. În treacăt fie zis, Balzac a urmărit să dea un tablou integral al vremii lui cu „ses nobles et ses bourgeois, ses artisans et ses paysans, ses politiques et ses dandys” etc. Avariţia în general este forma apărării. Plaut şi Molière sunt în sensul acesta balzacieni. *Crimă şi pedeapsă* de Dostoievski tratează o astfel de situaţie aparent capitalistă. De o parte o bătrână cămătărească, trăind, în neputinţă fizică de a munci, din speculaţie şi păstrare, pe de alta tânărul agresiv câştigându-şi existenţa chiar cu preţul crimei. Desigur, Dostoievski, teoretic, este balzacian. Goana după bunuri materiale în opera lui Balzac e o simplă cale epocală de a câştiga ascendent. „Le bourgeois gentilhomme” a devenit legiune. Prin bani câştigi independenţă şi onoare şi chiar titluri de nobleţă. În secolul lui Molière şi mai ales al lui Lesage nu se făcea altfel şi cu bani ajungeai departe. Turcaret este şi el un erou balzacian. Însă în vremea regalităţii nu opinia publică este suprema onoare, ci opinia curţii regale şi atunci toate sforţările eroilor merg în sensul de a fi remarcaţi de rege. Ambiţia se scuteşte aci de mijloacele economice şi uzează de căi morale. Proust reia lumea lui Balzac la alt nivel de timp, Proust e un Balzac şi ceea ce se consideră proustian e foarte secundar şi de ordin subiectiv. Balzac are pretenţia de a face un mare tablou al societăţii franceze din vremea lui într-o operă ciclică, acelaşi lucru îl face şi Proust, cu deosebirea că renunţă la desfăşurări anecdotice parţiale şi adună toţi eroii în salonul cel mare al

romanului. Balzac are vanitatea de a face operă de ştiinţă şi se reclamă de la opera unor savanţi ca Geoffroy Saint-Hilaire, Cuvier, Lamarck. Proust aplică şi el o metodă, aceea a lui Bergson, făcând de fapt numai teoria ei. Balzac era încurcat în datorii şi avea o mare pasiune pentru anticărie şi mobile, de unde interminabilele calcule şi evocările de interior. Proust are şi el afectările lui muzicale şi starea maladivă care îl sileşte să-şi adune materialul din memorie. În esenţă eroii rămân ca şi aceia ai lui Balzac, nişte ambiţioşi în goană după ascendenţă socială, nişte snobi. Lucrul l-a spus, de altfel, Thibaudet.

Dinu Păturică, Caţavencu, Tănase Scatiu în literatura noastră nu sunt nici ei eroi ai unei faze istorice, preocupaţi numai de bunurile materiale. Ei sunt posibili într-un roman balzacian ca şi în unul proustian. Sunt nişte setoşi de putere, adică de prestigiu, nişte snobi. Tănase Scatiu este rudimentar în aceeaşi proporţie în care boierul Dinu Murguleţ e simplist. Dacă boierul Dinu ar fi fost un heraldist, un bibliograf pasionat al lui Schopenhauer, atunci fireşte că altele ar fi fost căile de a fi ajuns ginerele lui. Opera lui Duiliu Zamfirescu în general are structură, dacă nu factură proustiană, fiindcă pe de o parte se ocupă cu ambiţia strict morală a aristocraţilor de a păstra prestigiul castei, pe de alta cu ambiţia oamenilor noi de a intra în clasa boierească. Un Tănase Scatiu superior, subtil, uşor melancolic, energic cu delicateţe este Titu Maiorescu. Fiu de profesor şi nepot de ţărani, cum se recunoaşte singur în plin parlament într-un moment de disperare fină, el face mari sforţări spre a se adapta clasei conservatoare, izbutind în cele din urmă să intre în acea societate chiar prin căsătorie. Jurnalul lui e un mijloc de control, o încercare de a obţine pe calea reflecţiunii cerebrale şi a educaţiei acele conduite pe care aristocraţii din naştere le au prin reflexe. Într-anume sens, noi am pierdut timpul romanului proustian din lipsa scriitorilor cu vocaţie. Ultimul moment era în chiar epoca lui Caragiale. Nu se poate închipui un erou mai proustian decât Macedonski, Eminescu însuşi era snob, proclamându-şi ascendenţa boierească, în familia lui Caragiale mocneşte cel mai fantastic snobism.

Hotărât, opera lui Caragiale ca a tuturor scriitorilor noştri clasici, e schematică şi sugestivă. Ea reprezintă totuşi o copie a umanităţii la o anume dată. Unii eroi universali sunt indicaţi, alţii nu. Am putea întocmi un repertoriu al eroilor caragialieni, aşa cum Anatole Cerfbeer şi Jules Christophe au redactat un *Répertoire de la Comédie humaine*, iar Charles Daudet şi Pierre Celly câte uri *Répertoire* al personajelor şi temelor lui Proust. Practic n-am avea nevoie de această listă într-o opera aşa restrânsă. Dar ne-ar sluji, ideal, spre a transporta pe eroi în felurite situaţii posibile, spre a dovedi că ei nu sunt legaţi de nici o economie politică şi că sunt adaptabili oricăror condiţii, chiar unui mare nivel cultural. Pristanda, om cu umanităţile sale în slujba unui ministru ca Lamartine, şi-ar schimba timbrul ecoului. Dar ar rămânea mereu un ecou.

Teme

1. Definiți „impresionismul” lui G. Călinescu în comparație cu acela al lui E. Lovinescu.

2. Sunteți de acord cu afirmația lui Călinescu: „Biografia artistului începe, aş spune, nu cu anul naşterii, ci cu anul morții” (*Despre biografie*)? Dacă da, atunci nu ar trebui spus acelaşi lucru şi despre operă?

3. Discutați raportul dintre subiectivitate şi obiectivitate în concepția lui G. Călinescu.

4. Considerați că formula „Venera serafică” implică o depreciere a Erosului eminescian? Argumentați.

5. Comparați interpretarea pe care G. Călinescu o dă operei lui Creangă cu lecturile anterioare ale lui G. Ibrăileanu şi N. Iorga.

6. Comentați următoarea afirmație a lui Călinescu:

„(...) oricât de paradoxal s-ar părea la întâia vedere, Creangă este un autor cărturăresc, ca Rabelais. El are plăcerea cuvintelor şi a zicerilor şi mai ales acea voluptate de a le experimenta punându-le în gura altora. În câmpul lui mărginit, Creangă este un erudit, un estet al filologiei.”

7. Identificați câte un reprezentant pentru cele „trei feluri de specialişti” descrise în *Prefața* marii *Istorii*.

8. Sunteți de acord cu următoarea afirmație:

„Oricât ar ține seamă de univers, o adevărată critică îşi stabileşte scara de valori în cuprinsul literaturii sale (asta înseamnă tradiție).” (*Prefața* la *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*)?

9. Evidențiați asemănările şi deosebirile între criteriile de organizare a istoriei literare la E. Lovinescu şi G. Călinescu.

10. Comparați felul în care se reprezintă pe ei înşişi G. Călinescu în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, E. Lovinescu în *Istoria literaturii române contemporane* şi Mircea Cătrărescu în *Postmodernismul românesc*. Care soluție vi se pare mai adecvată?

11. Ion Negoițescu îi reproşa *Istoriei* călinesciene faptul că „Maiorescu şi Lovinescu nu sunt văzuți în istoricitatea lor” (*G. Călinescu: „Istoria literaturii române”, compendiu*, în *Scriitori moderni*, 1966). Comentați această afirmație cu referire la analiza pe care G. Călinescu o face criticii maioresciene.

12. Comentați următoarea afirmație a lui Nicolae Manolescu referitoare la încadrarea lui Goga în „poezia pură”:

„Analiza lui G. Călinescu este abuzivă şi răspunde dorinței criticului de a unifica sub semnul lirismului absolut întregul câmp poetic: nu numai poezia modernistă şi avangardistă, dar şi aceea veche. Ceea ce se dovedeşte o utopie: semnificativă totuşi pentru monolitismul teoretic al criticii şi poeticii din acest secol, deseori ispitite să extrapoleze proprietățile unui anumit modernism la toată poezia de azi şi de ieri.” (*Despre poezie*)

13. Comentați relația dintre „specifism” (*Specificul național*) şi clasicism (*Sensul clasicismului*) în viziunea lui G. Călinescu.

14. Cât de veridică vi se pare interpretarea „mistică” a *Scrisorii pierdute* de către G. Călinescu?

TUDOR VIANU
(1897-1917)

Schiță bio-bibliografică

1. Repere biografice

Se naşte la 27 decembrie 1897 (8 ianuarie 1898, stil nou) în Giurgiu; urmează studiile primare (1904-1908) şi gimnaziale (1908-1912) în oraşul natal. După absolvirea Liceului „Gheorghe Lazăr" din Bucureşti (1915), devine student la Facultatea de Filosofie şi Drept. Intră în anturajul lui Macedonski şi un an mai târziu debutează în critică prin articolul *Al. Macedonski ca poet* (apărut în *Flacăra*, unde debutează şi ca poet); în timpul războiului e redactor la noua serie a *Literatorului*. Îşi trece licența în drept (1919) şi filosofie (1920) la Universitatea din Bucureşti. În anii de după război colaborează la *Revista critică*, *Letopiseți*, *Sburătorul* (unde Lovinescu îi încredințează „cronica ideilor") şi *Viața românească*. Pleacă în Germania, devenind în 1923 doctor în filosofie al Universității din Tübingen, cu o teză despre poetica lui Schiller; teza va fi publicată în anul următor. Întors în țară, colaborează la *Gândirea* şi *Mişcarea literară*; Din 1924 e numit suplinitor la cursul de estetică de la Facultatea de Filosofie din Bucureşti, unde va fi, pe rând, docent (1927), conferențiar (1928) şi profesor titular (1944). Activează în diverse domenii (estetică, filosofia culturii, critică literară, literatură comparată, stilistică etc.). E director al Teatrului Național (1945-1946), ambasador la Belgrad (1946-1947); în 1955 e ales membru titular al Academiei Române. Se stinge din viață la 21 mai 1964.

2. Opera ştiințifică (critică, estetică, stilistică)

A. Ediții princeps:

Dualismul artei, Editura Fundației Culturale Pr. C., Bucureşti, 1925.
Fragmente moderne, Editura Cultura națională, Bucureşti, 1925.
Masca timpului, Librăria tipografiei Diecezane, Arad, 1926.
Poesia lui Eminescu, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1930.
Idealul clasic al omului, Editura Vremea, Bucureşti, 1934.
Estetica, 2 vol., Editura Fundația Regală pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1934-1936.
Ion Barbu, Editura Cultura națională, Bucureşti, 1935.
Generație şi creație, Editura Alcalay, Bucureşti, 1936.
Filosofie şi poezie, Editura „Familiei", Oradea, 1937.
Studii şi portrete literare, Editura Ramuri, Craiova, 1938.
Studii de filosofie şi estetică, Editura Casei Şcoalelor, Bucureşti, 1939.
Arta prozatorilor români, Editura Contemporană, Bucureşti, 1941.
Istoria literaturii române moderne Editura Casei Şcoalelor, Bucureşti, 1944 (în colaborare cu Şerban Cioculescu şi Vladimir Streinu).
Trei critici literari: T. Maiorescu, M. Dragomirescu, E. Lovinescu, colecția BPT, Bucureşti, 1944.
Filosofia culturii, Editura Publicom, Bucureşti, 1944.
Figuri şi forme literare, Editura Casei Şcoalelor, Bucureşti, 1946.
Voltaire, Editura Tineretului, Bucureşti, 1955.
Anton Pann, Societatea de Ştiințe Istorice şi Filologice, Bucureşti, 1955.
Cervantes, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1955.
Probleme de stil şi artă literară, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1955.
Literatură universală şi literatură națională, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1956.
Problemele metaforei şi alte studii de stilistică, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă,

București, 1957.

F. M. Dostoievski, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1957.

Ideile lui Stendhal, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1959.

Al. Odobescu, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1960.

Studii de literatură universală şi comparată, Editura Academiei, Bucureşti, 1960.

Schiller, Editura Tineretului, Bucureşti, 1961.

Arghezi, poet al omului, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1964.

Despre stil şi artă literară, cuvânt omagial de Al. Philippide, ediție îngrijită şi prefațată de Marin Bucur, Editura Tineretului, Bucureşti, 1965.

Studii de literatură română, Editura Didactică și Pedagogică, Bucureşti, 1965.

Postume (Istoria ideii de geniu. Simbolul artistic. Tezele unei filozofii a operei), cu o prefață de Ion Ianoşi, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1966.

B. Alte ediții:

Opere, vol. 2-14, ediție îngrijită (succesiv) de Sorin Alexandrescu, Matei Călinescu, Gelu Ionescu şi George Gană, Editura Minerva, Bucureşti, 1972-1990 [cuprinde: vol. 2-3 – *Scriitori români*; vol. 4-5 – *Studii de stilistică*; vol. 6-7 – *Studii de estetică*; vol. 8 – *Studii de filosofia culturii*; vol. 9 – *Studii*; vol. 10-11 – *Studii de literatură universală şi comparată*; vol. 12 – *Arte plastice; Arte ale spectacolului; Critică şi metodologie literară*; vol. 13 – *Cursuri universitare*; vol. 14 – *Corespondență; Interviuri; Poemul Arcadia*].

Arta prozatorilor români, vol. I-II, ediție îngrijită şi introducere de Geo Şerban, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1966.

Estetica, studiu introductiv de Ion Ianoşi, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968.

Studii de stilistică, ediție îngrijită cu studiu introductiv şi note de Sorin Alexandrescu, Editura Didactică și Pedagogică, Bucureşti, 1968.

Introducere în poezia lui Ion Barbu, Editura Minerva, Bucureşti, 1970.

Scriitori români, vol. I-III, ediție îngrijită de Cornelia Botez, antologie, prefață şi tabel cronologic de Pompiliu Marcea, Editura Minerva, Bucureşti, 1970.

Filosofie şi poezie, studiu introductiv de Mircea Martin, Editura enciclopedică română, Bucureşti, 1971.

Idealul clasic al omului, studiu introductiv de Mircea Martin, Editura enciclopedică română, Bucureşti, 1975.

Studii de filosofia culturii, ediție îngrijită Gelu Ionescu şi George Gană, studiu introductiv de George Gană, Editura Eminescu, Bucureşti, 1982.

Istoria literaturii române moderne, Editura Eminescu, Bucureşti, 1985 (în colaborare cu Şerban Cioculescu şi Vladimir Streinu).

Masca timpului. Studii de critică literară, ediție îngrijită Vlad Alexandrescu, Editura Albatros, Bucureşti, 1997.

Întregul şi fragmentul. Pagini inedite, restituiri, ediție, prefață, traduceri şi note de Henri Zalis, Editura Fundației Culturale Române, Bucureşti, 1997.

3. Referințe critice (selectiv)

Ecaterina ȚARĂLUNGĂ, *Tudor Vianu. Monografie*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1984.

Henri ZALIS, *Tudor Vianu. Apropieri, delimitări, controverse*, Editura Minerva, Bucureşti, 1993.

George GANĂ, *Tudor Vianu şi lumea culturii*, Editura Minerva, Bucureşti, 1998.

Vasile LUNGU, *Opera lui Tudor Vianu*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1999.

Nicolae MANOLESCU, *Tudor Vianu*, în *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu*, vol. III: *Critica. Eseul*, Editura Aula, Braşov, 2001.

4. Profil

Format la şcoala esteticii şi criticii germane, **TV** e un temperament calm şi echilibrat, prea puţin tentat de farmecul criticii de întâmpinare, de unde şi retragerea sa programatică şi timpurie din arena actualităţii. Critica sa e în primul rând rezultatul unui proces intelectiv care mizează nu atât pe spontaneitate şi pe intuiţie, cât pe o analiză minuţioasă, uneori cu tendinţă scientistă. Această intelectualitate a receptării estetice pare a contraveni formulei alese de autor – este vorba de critica stilistică, bazată pe identificarea şi interpretarea procedeelor artistice şi a valorilor de stil ale textului literar. Scopul criticului este să restrângă cât mai mult aria inefabilului, motiv pentru care opera este succesiv plasată în diverse structuri conceptuale menite a-i lumina cât mai multe faţete. O dată determinate valorile stilistice ale textului, acesta este înscris în ansamblul conexiunilor din literatura română şi cea universală pentru ca interpretul să-i poată developa cât mai exact imaginile refractate. Astfel, criticul operează decupaje variate (etape ale creaţiei, influenţe, ideologie, motive şi atitudini, particularităţi de formă etc.), sintetizând în cele din urmă specificul estetic şi încadrând obiectul într-o serie tipologică şi evolutivă. De fapt, **TV** este mai mult un critic al structurilor decât al operelor şi talentul său se relevă mai clar atunci când analizează nu autori, ci paradigme. Criticul se mişcă mult mai uşor în sfera ideilor generale, efectul acestei predispoziţii constând în teoriile asupra unor disputate probleme de estetică şi teorie literară (raportul dintre generaţie şi creaţie, dintre filosofie şi poezie, dintre autonomia şi eteronomia artei, definirea metaforei, a simbolului ş.a.).

PREFAȚA AUTORULUI LA EDIȚIA I[1]
(1941)

Am urmărit în lucrarea de față dezvoltarea prozei literare româneşti considerată în valorile ei stilistice şi în procedeele ei de artă. Expunerea noastră începe cu Ion Heliade-Rădulescu şi sfârşeşte cu acei dintre scriitorii contimporani care, ajungând la expresia definitivă a talentului lor, înfățişează ultimele cuceriri ale artei româneşti de a povesti, analiza şi evoca în proză. Înainte de Heliade-Rădulescu se întinde drumul literaturii istorice şi religioase, adică al unei producții a cărei finalitate nu este propriu-zis estetică. După scriitorii în care expunerea de față culminează se deschide domeniul actualității imediate, mobile, a valorilor în devenire. Expunerea noastră consideră unul din terenurile fertilității estetice a literaturii române, având o configurație oarecum închegată.

Deşi lucrarea de față studiază prozatorii români, nu numai în caracteristicele lor proprii, dar şi în înlănțuirea lor, de-a lungul unui secol întreg, grupându-i după afinități şi filiații, ea nu este o încercare de istorie literară. Se opun acestei încadrări anumite puncte de metodă, pe care le putem preciza în legătură cu structura operei literare. Opera unui scriitor se defineşte, în adevăr, ca un motiv, îmbrățişat dintr-o atitudine sentimentală sau ideologică, prin intermediul unor procedee de grupare a materiei şi prin acela al unei certe prelucrări a datelor stilistice ale limbii. Toate aceste elemente ale operei literare aparțin mobilismului istoric. Motivele circulă înlăuntrul unei literaturi naționale şi de la o literatură la alta. Atitudinile circulă şi ele şi pulsează în viața mai largă a culturii contimporane. Procedeele de compoziție au şi ele trecut sau marchează etape noi. Cât despre valori stilistice, adică acele prin care limba devine aptă să exprime variațiile viziunii şi sensibilității individuale, ele sunt poate factorii cei mai importanți în evoluția limbajului omenesc. Nu încape îndoială că toate aceste elemente ale operei literare se găsesc în relație funcțională, motivele şi atitudinile comandându-şi procedeele de compoziție şi valorile stilistice. Cu toate acestea, istoria literară, aşa cum s-a constituit prin marile lucrări ale veacului trecut, consideră mai cu seamă gruparea şi filiația motivelor şi atitudinilor, când nu se limitează datele biografice ale autorilor şi la explicarea operelor prin elementele biografiei. Aspectul propriu-zis artistic, adică acela care este făcut din gruparea materialelor, inexpresive esteticeşte atâta timp cât artistul nu le-a supus prelucrării lui, ca şi din valorile stilistice pe care creatorul le extrage şi le dezvoltă din imensul rezervor de virtualități al limbii, alcătuiesc în cel mai bun caz preocuparea minoră, respinsă în anexele lucrărilor de istorie literară. Cele

[1] *Arta prozatorilor români*, vol. I, ediție îngrijită şi introducere de Geo Şerban, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1966.

mai prețioase realizări ale disciplinei, atunci când istovesc studiul vieții scriitorilor şi al izvoarelor şi după ce caracterizează operele prin motive şi atitudini, încheie sumar prin indicarea procedeelor de artă. Încercarea de față rupe cu această tradiție, impunând în primul plan al atenției studiul procedeelor de artă şi al valorilor de stil, reținând din motive şi atitudini numai atât cât este necesar pentru luminarea celor dintâi.

Desigur, în volumul de față, nu m-am ocupat de toți prozatorii români ai ultimului veac şi nici de toate operele lor. Chiar cercetătorii de istorie literară, în accepțiunea devenită tradițională, sunt nevoiți să opereze o selecție în materia trecutului. Căci istoria nu reține din trecutul pe care doreşte să-l restabilească, decât faptele asociate cu o valoare şi care au avut un viitor. Restul cade în abisul uitării. Aplicând acest principiu, istoria literară este totuşi ținută să ridice un inventar mai complet decât acela care ni s-a părut că trebuie să ne oblige pe noi. Invenția în ordinea motivelor, dacă nu şi în a atitudinilor, este oricum mai activă decât aceea a procedeelor de compoziție şi a valorilor de stil. Niciodată un autor nu va pregeta să scrie o operă nouă, dacă un motiv relativ inedit i se prezintă, chiar dacă este pe deplin conştient că nu va întrebuința procedee de artă diferite de cele folosite în lucrările anterioare. Pentru cei mai mulți, dacă nu pentru cei mai de seamă scriitori, îndemnul creației provine din posesiunea unui „subiect” nou, nu din a unei noi formule estetice. Iată de ce istoria literară este obligată la o selecție mai puțin aprigă decât aceea la care ne-am văzut constrânşi în prezenta încercare de estetică literară evolutivă. În cercetarea care urmează ne-am ocupat, aşadar, numai de operele care ni s-au impus prin contribuția lor în dezvoltarea artei româneşti de a scrie sau de acele care reprezintă în chip foarte caracteristic un moment estetic.

Nu vom insista asupra metodei întrebuințate în acest studiu. Instrumentul metodic îşi capătă îndreptările lui o dată cu rezultatele pe care se dovedeşte apt a le câştiga. Dar fiind în cea mai mare parte o lucrare de stilistică, încercarea de faşă trebuie să-şi precizeze situația cel puțin în raport cu stilistica tradițională. În această privință, nu vom avea obişnuitele severități față de vechile discipline care au distins cu ascuțime de spirit şi precizie clişeele generale de expresie, aşa-numitele „figuri de stil”, pe care astăzi încă nu le putem denumi decât cu termenii stabiliți în antichitate. Dacă vrea să depăşească simpla impresie individuală şi, asociind-o cu un concept general, s-o transforme într-o cunoştință, cercetarea modernă nu poate dispreţui marile servicii pe care stilistica tradițională le-a adus în lucrarea de discriminare, precizare şi clasificare a formelor generale pe care limbajul scriitorilor, deopotrivă cu al tuturor oamenilor, îl adoptă în vederea expresiunii sentimentului şi imaginației. Oricât ar fi de înclinată cercetarea modernă să surprindă ceea ce este individual şi ireductibil în fenomenul literar, adică ceea ce, după conştiința noastră estetică, este în el mai caracteristic şi mai prețios,

ea nu-şi va putea ascunde împrejurarea că artistul respectiv întrebuinţează totuşi forme generale de expresie, comparaţii şi metafore, alegorii şi epitete etc. Unghiul propriu de înclinare al atitudinii moderne se precizează din momentul în care ne dăm seama că lucrarea de caracterizare, prin descoperirea figurilor de stil, fiind indispensabilă, nu este suficientă. Întrucât oare, se va obiecta cu toată dreptatea, stilul unui scriitor intră în posesiunea noastră intelectuală, când vom fi deosebit în el imagini, comparaţii şi metafore, hiperbole şi alegorii? Toţi scriitorii întrebuinţează astfel de procedee stilistice, nu numai unii din ei. Dacă însă vom observa că unele din aceste figuri sunt în opera anumitor scriitori, cu vădită preferinţă întrebuinţate, lucrarea de caracterizare va fi făcut un pas mai departe. Toţi scriitorii folosesc imagini; nu toţi au însă un stil imagistic. În toţi sau în cei mai mulţi întâmpinăm alegorii; nu oricine are un stil alegoric. Frecvenţa unui anumit tip general de expresie, insistenţa în recursul la serviciile lui, constituie un element însemnat al individualităţii creatorului. Pe de altă parte, în cadrul general al figurilor de stil, se pot observa variaţii individuale: imaginile, comparaţiile sau metaforele pot fi împrumutate uneia sau alteia dintre domeniile sensibilităţii, universului apropiat sau unor regiuni îndepărtate şi eteroclite, naturii, artei sau tehnicii. Nu este tot una dacă luna este asemănată cu o vatră de jăratic sau cu un ban vechi. Imaginaţia scriitorului manifestă în fiecare din aceste cazuri o orientare deosebită, o altă dispoziţie. În cadrul figurilor generale de stil însemnarea variaţiilor lor alcătuieşte un incontestabil mijloc al cunoaşterii literare. În fine, dacă în principiu, într-o operă anumită, pot apărea toate sau aproape toate figurile pe care le-a născocit vreodată puterea de exprimare a omului, în realitatea vie ele nu apar într-o succesiune indiferentă, ci se grupează într-o configuraţie organică şi semnificativă. Astfel, pentru a lua un singur exemplu, nu vom fi adus vreo contribuţie importantă dacă în paginile lui Hogaş, vom fi subliniat o hiperbolă. Dar dacă vom fi subliniat, în acele pagini, numeroase hiperbole şi dacă vom fi surprins legătura cu alte figuri ale artei clasice de a scrie, precum epitetul general şi imaginea alegorică şi, aceasta, într-o epocă în care asemenea mijloace erau în genere părăsite, atunci figura individuală a scriitorului clasicizant, care a fost Calistrat Hogaş, ne va apărea cu oarecare relief. Vom spune deci că vechea stilistică cu distincţiile ei, ne oferă unele elemente ale caracterizării, dar acestea trebuiesc dozate, diferenţiate şi grupate. Vechea stilistică ne-a dat o nomenclatură, dar aceasta urma să fie transformată într-un limbaj, în limbajul critic.

Lucrarea pe care o înfăţişăm astăzi a crescut dintr-o nevoie de exactitate, care nelinişteşte uneori conştiinţa criticilor literari. O lungă familiaritate cu operele lor m-au convins că ele rămân adeseori caduce, nu atât din pricina vreunui viţiu fundamental al disciplinei, cât din aceea a unei ezitări a atitudinii. Trebuie exprimat cu toată energia adevărul că scopul esenţial al lucrării critice este cunoştinţa. Criticul este şi el un om de ştiinţă, chiar dacă ştiinţa lui,

aplicându-se asupra unor fenomene ale creației și, prin urmare, ale vieții, este mai dificilă, mai puțin sigură şi menită să rămână mai puțin completă decât aceea care se exercită asupra datelor naturii moarte. Ştim bine că, în fața acestei concepții, se ridică înțelegerea care atribuie criticii rolul de a mijloci emoția, pe care cititorul este presupus că n-o poate resimți el singur, fără ajutor străin. Critica ar fi deci o lucrare de artă grefată pe o altă lucrare de artă, o melodie în acompaniament şi, în esență, un exercițiu parazitar. Nu vom tăgădui că o asemenea reprezentare a produs, către sfârşitul veacului trecut, câteva opere ingenioase şi spirituale, dar subalterne şi dispensabile. Dacă apoi considerăm mai de aproape lucrările genului, vedem apărând alături de intenția mijlocirii emotive, pe aceea a captării intelectuale a fenomenului literar, a descrierii, încadrării, caracterizării lui, dar cu o conştiință confuză, şovăitoare, timidă. Este ca şi cum, sfiindu-se să nu defloreze misterul creației, criticul ar întrebuința jumătăți de măsură, gata să se scuze sau să se refugieze din fața sarcinii ingrate. Lipsa de personalitate a unor astfel de încercări conține în sine toate indicațiile privitoare la valoarea lor. De ce să parcurgem pe jumătate un drum pe care îl putem străbate şi mai departe? Prezența iraționalului în lume (şi opera de artă face parte din domeniul lui), nu trebuie să demoralizeze inițiativele rațiunii. Faptul că fenomenul literar este poate ireductibil în ultima lui adâncime, nu trebuie să ne împiedice a-l reduce atâta cât putem. Nici biologul nu este în stare să dea seama de întregul mister al vieții, ceea ce nu-l împiedică să-şi continue investigația şi să strângă din ce în ce mai mult cercul determinărilor sale. Misterul nu justifică indolențele şi ezitările rațiunii. Analizele noastre nu vor putea capta individualitatea scriitorilor, până în punctul cel tainic al diferențierii lor? Dar, mai întâi, nu toți scriitorii înfăţişează o formulă atât de personală; mulți dintre ei sunt, în primul rând, oameni ai timpului lor, dependenți de procedeele curente ale arte şi, în ce-i priveşte, mijloacele reducțiunii raționale sunt operante pentru întregimea fenomenului. Dar chiar pentru scriitorii cei mai originali operația de încercuire critică poate fi executată astăzi mai bine decât ieri, mâine mai complet decât astăzi. Cât timp există putința unui progres al cercetării, nu cred că demisiunea criticii este admisibilă.

Folosind o astfel de metodă, dezvoltarea prozei literare româneşti ne-a apărut ca un proces unitar. Prima manifestare a prozatorilor noştri a avut un caracter retoric şi, pentru o bună bucată de vreme, problema artistică a literaturii noastre a fost învingerea retorismului. Lucrul a devenit posibil grație îndoitei contribuții a călătorilor romantici şi a celor dintâi realişti, prin operele cărora se introduce observația naturii şi a omului. Dar şi în producția acestora, formele retorismului îşi mai mențin ceva din trecerea lor, încât depăşirea definitivă a vechei tehnice literare se produce abia cu scriitorii „Junimii", care ajung de altfel la o conştiință limpede şi programatică a luptei antiretorice. Prin diferiții membri ai grupului junimist, literatura stabileşte contactul cu limba

vorbită, lirismul şi reflecţiunea se introduc în proză, şi scrupulul conştiinţei artistice înlocuieşte ceea ce era diletantic în manifestaţiile mai vechi. De aci înainte, două curente îşi împart scena literară. Pe de o parte, lirismul liric şi artistic; pe de alta, curentul intelectualist şi estet. Cel dintâi, mult îndatorat iniţiativelor „Junimii”, aduce procedee noi de compoziţie, dezvoltă cunoaşterea omului, mai ales a omului elementar şi organizează o artă a peisajului. Grupul esteţilor intelectualizează şi artificializează imaginea lumii, dă o largă folosinţă neologismului din care scoate efecte inedite, manifestă îndrăzneţe iniţiative în primenirea vocabularului, a formelor sintactice şi a asociaţiilor dintre cuvinte ajunge la un stil saturat de imagini, de un caracter scriptic, opus stilului oral, preponderent mai înainte sau în alte tabere. În acelaşi timp, arta evocărilor tinde să înlocuiască pe aceea a povestirii, Dar naraţiunea şi analiza reintră în drepturile lor. Noua înflorire a romanului degajează realismul de elementele lirice şi de unele din cele artistice sintezei anterioare, pregătită sau ajutată în această sarcină de ironiştii şi humoriştii epocii. Introduce apoi pictura socialului, a omului ca element grup şi a stărilor de mulţime şi creează tehnice noi pentru evocarea vieţii sufleteşti mai adânci mai complexe. Literatura zilei este produsul tuturor acestor îndrumări, pe care le continuă sau le variază, fără ca deocamdată să ne aducă şi semnul unor începuturi neaşteptate. Diferenţierile individuale iau loc în aceste cadre generale.

În Anexele lucrării am adăugat câteva contribuţii de amănunt în legătură cu stilistica verbului în operele scriitorilor români.

LIVIU REBREANU[1]
(1941)

Apariţia lui Liviu Rebreanu în literatură coincide cu un moment de răspântie. Când, în 1912, apare la Orăştie volumul intitulat *Frământări*, realismul artistic şi liric produsese aproape toate operele sale caracteristice. Delavrancea, Duiliu Zamfirescu şi Brătescu-Voineşti îşi dăduseră măsura lor. Rolul semănătoriştilor era încheiat. Din schiţele şi nuvelele pe care ei continuă să le publice în micile reviste ale curentului nu se putea desprinde vreo îndrumare nouă. Numai Mihail Sadoveanu continuă să crească din fundamentele aşezate mai dinainte. Grupul esteţilor şi intelectualiştilor produc într-acestea o adevărată criză a artei de a povesti. Cu excepţia lui Galaction, ei înlocuiesc pe tot frontul acţiunii lor naraţiunea prin evocare. Observaţia realităţii este înlocuită prin imaginile fantaziei, icoana lumii se artificializează şi stilul scriptic devine precumpănitor. Tehnicile realismului sunt încredinţate acum povestitorilor comici cari, prin acidul ironiei, dizolvă lirismul formulei contimporane şi, mai ales atunci când se aplică asupra motivelor împrumutate lumii rurale, anunţă formulele triumfătoare în curând. Atunci apare Rebreanu.

În volumul de la Orăştie, un observator grăbit ar fi putut vedea o continuare a tematicei semănătoriste. Omul elementar, ţăranul, dublat în chip destul de neaşteptat de omul elementar al mediului urban, fiinţa instinctivă a periferiilor şi închisorilor, pe cari le descrie în schiţe ca *Golanii*, *Culcuşul* etc. Chiar această alăturare surprinzătoare indică însă o schimbare de atitudine. Omul elementar nu mai era prezentat în caracterul lui mitic şi eroic, aşa cum lucrul fusese făcut de un Sandu-Aldea, Gârleanu, Sadoveanu, ci în umila şi precara lui realitate socială, fără sentimentalitate, în scene crude, izolate din cadrul de farmec şi poezie al naturii, dar cu o putere de observaţie incisivă, care anunţa un maestru. Când, în schiţa *Proştii*, ţăranii vin la gară, ei orbecăiesc prin întuneric, *„căutând vreun locşor unde să se adăpostească până va sosi trenul. Feciorul, mai îndrăzneţ, se apropie de uşa sălii de aşteptare şi puse încetinel mâna pe clanţă. Era încuiată. Zări în stânga uşii o bancă, o pipăi cu băgare de seamă, parcă s-ar fi gândit să se aşeze sau nu, stătu o clipă la îndoială şi în sfârşit se lăsă alături pe lespedea de piatră dinaintea pragului. Bătrânul îşi lăsă sarcina pe bancă şi se cocoloşi şi el lângă fecior”* (*Frământări*, p. 191). Aşezarea ţăranilor pe piatră, alături de banca pe care umilinţa lor o consideră rezervată altor călători mai de soi, este o trăsătură de o mare elocvenţă, pe care nu o putea găsi oricine. Trenul soseşte, în sfârşit, în gara dezmorţită şi luminată pentru o clipă, dar „proştii”, bruscaţi şi loviţi, nu izbutesc să pătrundă în el. Luând poverile lor în spinare, ei pornesc

[1] *Arta prozatorilor români*, vol. II, ediţie îngrijită şi introducere de Geo Şerban, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1966.

„încet înainte pe o cărare spinoasă, cu capul plecat, cu inima urnită... Din noianul negru de nouri însă, soarele scăldat în sânge îşi înălţa biruitor capul şi împroşca în feţele drumeţilor o beteală de raze purpurii...” Nimic altceva. Nici expresia lirică a revoltei; nici analize mai amănunţite. Sobrietatea notaţiei este în toată bucata remarcabilă. În timp ce semănătoriştii ar fi dat copioase descrieri de natură, aci abia câteva indicaţii. În locul cuvintelor „frumoase”, „poetice”, aci şi în celelalte schiţe ale volumului, cuvinte alese dintr-un fond de provincialisme ingrate, cu un oarecare răsunet onomatopeic şi cu vagi senzaţii repulsive în timbrul lor psihic: ,.a crâmpoţi”, „a molfăi”, „a cârcăli”, „a mocoşi” „a hăi”, „a lihăi”, „a râgâi”, „a se sborşi” etc., etc. În locul metaforei poetice, avantajoase, forma cea mai simplă a mijloacelor stilistice care constituiesc imagine, comparaţia, aleasă de obicei din domenii menite să arunce asupra lucrurilor reflexe de urâţenie, ridicol sau tristeţe: geamurile unei locuinţe sunt comparate cu *„nişte lespezi muruite cu leşie”* (*Frământări*, p. 5). Cuptorul pare *„culcat în colţ ca un bivol”* (p. 6). Biserica cu turnul ei era *„ca un om mic la cap şi gros la trup”* (p. 15). Preoteasa *„era o femeie mică şi grasă ca un butoi de bere”* (p. 26). Trei dinţi răsăreau *„din gingii lucii, ca nişte pociumbi pe o cărare cleioasă”* (p. 28). Un personagiu îşi freacă ochii *„până ce se roşiră ca două sfecle fierte”* (p. 57). Altuia îi ies din orbite *„ca două cepe mari roşii”* (p. 73). Altuia *„vinele de pe tâmplă i se îngroşară ca nişte lipitori hrănite de sânge”* (p. 71). Întinzându-se să doarmă, golanii *„stăteau privind gânditori la cerul împestriţat cu stele ca nişte bolnavi cuprinşi de dureri”* (p. 79). Unuia din ei *„toată mintea i se turbură ca un lac în care se scurge un pârâiaş nămolos”* (p. 103). Carnea unei femei *„tremura ca o grămadă de piftie”* (p. 80). Era o vreme ploioasă: *„Cernea a ploaie măruntă şi grasă ca untura topită”* (p. 145). O femeie avea *„două picioare late cu pulpele groase cât cofele”* (p. 146). După ce golanii vorbiră câtva timp, *„amândoi tăcură ca două buturuge vreme îndelungată”* (p. 165) etc. Niciodată realismul românesc, înaintea lui Rebreanu, nu înfiripase o viziune a vieţii mai sumbră, înfruntând cu mai mult curaj urâtul şi dezgustătorul, întocmai ca în varietatea mai nouă a realismului european, crudul naturalism francez şi rus, dintr-o epocă încheiată în acest moment. Motive şi vocabular, atitudini şi mijloace stilistice arătau că realismul românesc intrase într-o nouă fază.

Cu puterile încercate în chipul acesta, Rebreanu dăruieşte literaturii noastre, în anii de după război, primele ei mari construcţii epice. Realismul artistic şi liric se realizase în cadrul limitat al nuvelei şi schiţei. Preferinţa aceasta putea avea două cauze. Una din ele trebuie căutată în împrejurarea forţelor creatoare, nedescătuşate în întregime, aplicându-se pe teren mărginit, ajungând repede la capătul sforţării lor. Este o cauză organică şi oarecum istorică; exerciţiul de degetaţie, preludarea înaintea[1] marilor concerte. Nuvela şi, mai cu seamă, schiţa, ca formă caracteristică a producţiei literare în epoca

[1] În original: „înaintarea” (n. ed.).

dintre 1900 şi 1916, răspund şi unei motivaţii de caracter estetic. Era un postulat al poeticei naturaliste credinţa că adevărul sufletelor şi al moravurilor poate fi surprins mai bine în schiţa instantanee, în secţiunea de viaţă, redată prin reducerea la minimum a forţelor organizatoare ale artei. O revistă cum a fost *Viaţa românească*, stând prin conducerea gustului literar sub categorice influenţe naturaliste, creează o rubrică fixă pentru adăpostirea producţiei astfel inspirate: „documentele omeneşti”, în care apar unele din schiţele lui Spiridon Popescu şi Jean Bart. Alături de naturalismul instantaneelor, al „tranşelor” de viaţă, există însă forma lui fluvială, procedând nu prin fulgerare impresionistă, ci prin larga integrare a amănuntului, până la extinderea cea mai departe împinsă şi chiar până la zdrobirea formelor limitative. Adevărul naturalistic este cuprins ca element infinit sau ca viziune fulgurantă: Balzac şi Maupassant, Tolstoi şi Cehov. La mijloc stă cosmosul de forme închise, bine ordonate, al romanului flaubertian, compus cu preocuparea de gradaţie şi riguroasă conturare a unei tragedii clasice. În aceeaşi regiune de mijloc stă şi nuvela întinsă, micul roman, părăsit de la un timp de întreaga literatură europeană, nu numai de literatura română.

În momentul în care realismul artistic şi liric crease forma nuvelei şi istovise aproape toate posibilităţile schiţei, tot mai des se auzeau glasuri cerând romanul românesc, crearea vastului cadru care să cuprindă zugrăvirea întregului nostru mediu de viaţă, sau al unor întinse regiuni ale lui, după metoda de integrare naturalistă, practicată în sânul marilor culturi. Încercarea atât de merituoasă a lui Duiliu Zamfirescu nu reuşise complet. Specularea amănuntului nu dăduse tot ce se putea aştepta. Înlănţuirea ciclică a romanelor nu era apoi justificată de acel caracter neistovit al viziunii care, la Tolstoi, la Balzac, la Zola, procedează prin acumulare de blocuri ciclopeene. Atitudinea sentimentală a scriitorului îi maschează adevărul crud: vechi proprietari de pământ şi ţărani patriarhali; între ei, ca o încarnare a detestabilei lumi noi arendaşul îmbogăţit, pe cale să uzurpe locurile boierimii. Romanele lui Duiliu Zamfirescu erau producţiile unui punct de vedere sentimental care valorifică oamenii în raport cu preferinţele lui, distribuindu-i în buni şi răi, simpatici şi antipatici. Norma internă a realismului cerea însă o atitudine liberă de parţialităţile sentimentului, capabilă să privească realitatea în faţă şi care să ne seducă, nu prin măgulirea unei sensibilităţi înrudite cu a scriitorului, ci prin forţa constrângătoare a adevărului curat. Din Ardeal, în 1914, ne vine prima mare construcţie epică a vremii, *Arhanghelii*, romanul lui I. Agârbiceanu. Prin lărgimea câmpului de observaţie socială, şi prin vehemenţa pasiunilor, povestirea ruinării sufleteşti a lui Iosif Rodean, căutătorul de aur din „baia” Vălenilor, din a cărei cumplită ispită se salvează numai iubirea curată a unei perechi de tineri, alcătuieşte o etapă vrednică a fi considerată în dezvoltarea realismului mai nou. Din nefericire continua intervenţie a autorului, comentarul moral neostenit, corupe puritatea stilului epic şi realistic. Astfel,

povestind împrejurările seminarului în care studia tânărul cleric Vasile Murăşanu, autorul exclamă: *„O, e foarte adevărat că se muncea aici pentru luminarea laturii celei mai prețioase a sufletului omenesc, pentru formarea şi întărirea acelei conştiinți superioare, care e baza oricărui caracter adevărat; pentru câştigarea acelui razim moral, care nu prea obişnuieşte să se clatine, fiindcă purcede parcă din atingerea cu dumnezeirea. Dar din sufletul omenesc cresc atâtea simțeminte!“* (*Arhanghelii*, ed. a II-a, vol. I, p. 17.) Aceste simțiminte erau, în ce-l priveşte pe Vasile Murăşanu, iubirea născândă pentru domnişoara Elenuța Rodean. Suflet cumpănit, Vasile Murăşanu ştie să împace ispitele noi cu comandamentele conştiinței, căci *„el era dintre clericii cari reuşeau să stabilească armonia pomenită, fără însă ca să treacă în exagerări”* (*ibid.*, p. 18). Despre Iosif Rodean ni se spune că *„rămăsese în el multe laturi ale ridicolului care însoțeşte fatal pe toți oamenii cari ş-au întrerupt educația, dacă aceştia nu-s nişte inteligențe deosebite”* (*ibid.*, p. 209). Elenuța Rodean citise prea mult: icoana vieții se posomorise pentru ea. *„E adevărat,* ne asigură autorul, *că cetitul îndelungat, mai ales fără control cuvenit, are de multe ori urmări dezastruoase, dar iarăşi e foarte adevărat că, fără îndeletnicirea aceasta, oricât ar umbla cineva prin şcoli, rămâne cu un cerc de vedere foarte strâmt”* (*ibid.*, p. 221) etc. Cu asemenea naivități ale reflecției, stilul realistic se înapoia la Filimon, oricât, în alte privințe, autorul se dovedea capabil de observații tăioase, de sondaje mai adânci în clocotul pasiunilor omeneşti. Recitirea *Arhanghelilor* lui Agârbiceanu ne arată ce drum mai avea de străbătut realismul epic după 1914.

Acest drum este parcurs în întregime de Liviu Rebreanu. Când în 1920 apare, după lungi elaborări, romanul în două volume *Ion*, cititorii şi critica au subliniat deopotrivă evenimentul. Înmuguririle atât de interesante din *Frământări* fuseseră uitate, încât noul roman putea fi considerat ca produsul unei inițiative radicale, ca o dată absolută. De fapt, ceea ce vorbea mai puternic în Ion era curajul de a coborî, fără iluzii şi fără prejudecăți, în jocul motivelor sufleteşti. Îndatorate în atâtea privințe viziunii ştiințifice a vieții, realismul şi naturalismul european impuseseră convingerea că „valoarea” se constituie din datele „naturii”, că tot ce suntem obişnuiți a considera superior în viață este făcut din pânza instinctelor ei elementare. *Ion* era o largă frescă a vieții româneşti în Ardealul revenit, eposul permanenții elementului românesc în mijlocul unor împrejurări neprielnice, evocat însă nu în motivația ei eroică, ci prin înțelegerea resorturilor statornice ale sufletului țărănesc, lăcomia de pământ şi senzualitatea robustă, afirmate prin şiretenie, lipsă de scrupule, cruzime. Sunt în *Ion* şi câteva momente de potențare simbolică, în care personagiul principal este împins, dincolo de planul realist, în lumina tare a apoteozei, dar cununa eroică este ridicată atunci de pe conştiința omului, pentru a fi aşezată pe instinctele lui, viguroase şi nezdruncinate. Când după o noapte în care planurile de însuşire a pământurilor lui Vasile Baciu, prin

seducerea fetei pe care de fapt nu o iubea, procedaseră la primele lor căi de fapt, Ion porneşte să muncească în vecinătatea moşiilor râvnite, *„flăcăul, cu o privire setoasă, cuprinse tot locul, cântărindu-l. Simţea o plăcere atât de mare văzându-şi pământul, încât îi venea să cadă în genunchi şi să-l îmbrăţişeze. I se părea mai frumos, pentru că era al lui. Iarba deasă, grasă, presărată cu trifoi, unduia ostenită de răcoarea dimineţii. Nu se putu stăpâni. Rupse un smoc de fire şi le mototoli pătimaş în palme..."* (*Ion*, I, p. 56). Glasul lui scapă un cuvânt de înduioşare: *„Locul nostru, săracul!..."* Iar când privirile îi alunecă mai departe şi urechea culege murmurul porumbiştilor, al holdelor de grâu şi de ovăz, al cânepişti1or, al grădinilor, caselor şi pădurilor, zumzetul, şuşotul, fâşâitul lor, glasul puternic al pământului, flăcăul *„se simţi mic şi slab cât un vierme pe care-l calci în picioare sau ca o frunză pe care vântul o vâltoreşte cum îi place. Suspină prelung, umilit şi înfricoşat în faţa uriaşului: «Cât pământ, Doamne!...»"* (p. 59). Moşia lui Baciu trebuia să-i revie lui Ion, împreună cu fata lui. Ana este ademenită şi bătrânul înţelege că moşia pe care el o apăra, cu îndârjirea cu care celălalt o râvneşte, îi scapă acum din mâini: *„Când deschise poarta, văzu pe Ana care venea de la gârlă cu coşul încărcat de rufe limpezite. Cum o zări, Vasile simţi o tresărire aprigă. Într-o clipă mintea i se lumină iar şi in gândurile lui răsări Ion al Glanetaşului, cu o înfăţişare dispreţuitoare şi triumfătoare, arătând cu mâna pântecele Anei. Apoi, repede, fata dispăru, rămânând în ochii lui numai burta ei încinsă cu betele tricolore peste zadiile sumese, o burtă uriaşă, vinovată, urâtă, aţâţătoare, în care ruşinea se lăfăia sfidătoare şi trufaşă..."* (p. 221). Urmează scena bătăii, întinsă pe mai multe pagini, fără cruţare pentru nervii cititorului. Misterul graviditäţii, viziunea pântecului rotund pe care îl apără, din care pare că urcă strigătele ei de animal înjunghiat, revine cu o insistenţă obsesivă, printre celelalte amănunte nemiloase ale descrierii.

Senzaţia organică ocupă un mare loc în toate romanele lui Rebreanu, în care viziunea naturalistă a omului reţine în primul rând aspectul lui animalic. Sudoarea, setea, frigul, zecile de fiori care zgâlţâie trupul omului, toate acompaniamentele organice ale emoţiilor, reapar în nenumăratele descrieri pe care scriitorul le doreşte puternice, directe, zguduitoare. Inima lui Ion *„îi bătea coastele ca un ciocan înfierbântat"* (I, p. 33). Când Vasile Baciu primeşte ştirea ruşinii abătute asupra fetei lui, *„simţi ca şi când l-ar fi trăsnit cu o măciucă în creştetul capului"* (I, p. 222). În *Pădurea Spânzuraţilor* (1922), când Bologa zăreşte spânzurătoarea pregătită pentru locotenentul Svoboda, simte că *„gâtul îi era uscat şi amar, iar inima i se frământa într-o emoţie aproape dureroasă"* (p. 21). Iar când află că regimentul lui urmează să treacă pe frontul românesc, i se păru că *„i s-ar fi înfipt în beregată o gheară înnăbuşindu-i glasul"* (p. 74). Căutând locul de trecere către liniile duşmane rătăcind prin noapte, Bologa *„se opri să se odihnească un minut şi să-şi mai şteargă năduşeala pe gât şi pe faţă"* (p. 268). Iar când este în cele din urmă

prins, *„se simţi deodată atât de ostenit, că gândurile toate i se ostoiră într-o nesfârşit de chinuitoare dorinţă de odihnă. Îi ardea cerul gurii de sete şi iar asuda cumplit”* (p. 276). Caragiale este, după cum am văzut, primul scriitor român care întrebuinţează notaţia organică cu scopul de a da o viaţă intensă descrierilor sale. Rebreanu regăseşte procedeul şi-i dă o întrebuinţare cu mult mai întinsă. Realismul este pentru el formula literaturii „tari”, răscolitoare.

În aplicarea aceleiaşi tendinţe, devine Rebreanu un analist al stărilor de subconştienţă, al învălmăşelilor de gânduri, al obsesiilor tiranice. *Pădurea spânzuraţilor* este construită în întregime pe schema unei obsesii, dirijând destinul eroului din adâncimile subconştientului. Când tânărul locotenent ardelean Apostol Bologa asistă la scena spânzurării cehului Svoboda, la a cărui condamnare luase el însuşi parte, *„el se făcu roşu de luare-aminte şi privirea i se lipise pe faţa condamnatului”*. Urmează obişnuita notaţie organică: *„Îşi auzea bătăile inimii, ca nişte ciocane, şi casca îi strângea ţeasta ca şi când i-ar fi fost mult prea strâmtă şi îndesată cu sila”*. Deodată se instalează obsesia care de-aci înainte îi va determina soarta: *„O mirare neînţeleasă îi clocotea în creieri căci, în vreme ce pretorul înşira crimele şi hârtia îi tremura între degete, obrajii sublocotenentului de sub ştreang se umplură de viaţă, iar în ochii lui rotunzi se aprinse o strălucire mândră, învăpăiată, care parcă pătrundea până în lumea cealaltă... Pe Bologa, la început, privirea aceasta îl înfricoşă şi întărâtă. Mai pe urmă însă simţi limpede că flacăra din ochii condamnatului i se prelinge în inimă ca o imputare dureroasă...”* (pp. 22-23). Imputarea dureroasă se îndrepta împotriva laşei acceptări a unui destin care, punându-l în rândul duşmanilor neamului său, îl făcuse acum şi călăul celor de-o seamă cu dânsul. Privirea martirului Svoboda i se luminează încă o dată: *„În ochi lucirea stranie, arzătoare, pâlpâia mai puternic, cu tremurări grăbite, din ce în ce mai albă...”* Amintirea lui Svoboda va deveni de-aci înainte forţa călăuzitoare a propriei vieţi, până în clipa deznodământului deopotrivă cu acela care îi înfipsese în inimă imputarea dureroasă a privirilor stranii. Când, mai târziu, tânărul ofiţer săvârşeşte o ispravă militară de laudă, distrugerea unui reflector, în lumina pe care o stinsese i se pare a fi văzut o strălucire la fel cu a executatului, altădată. Fapta vrednică de laudă îi dădea dreptul că ceară îndrumarea lui către un alt front decât acela pe care urma să lupte împotriva românilor: *„Atunci de ce nu se bucură cum s-a bucurat când i-a venit ideea să zdrobească reflectorul?... În loc de răspuns, în suflet îi răsări deodată lumina aibă pe care o gâtuise adineaori, strălucind ca un far într-o depărtare imensă. Şi strălucirea i se părea când ca privirea lui Svoboda sub ştreang, când ca vedenia pe care a avut-o în copilărie, la biserică, în faţa altarului, sfârşind rugăciunea către Dumnezeu...”* (p. 88). Când trece o dată prin crângul în care atârnau cei şapte spânzuraţi ai stăpânirii maghiare, prefigurând sfârşitul pe care şi-l pregătea singur, Bologa primeşte încă o dată în cugetu-i înspăimântat amintirea lui Svoboda şi a ochilor lui: *„Îndată ce*

rămase singur, în fața lui Apostol începu iarăşi să răsară pădurea spânzuraților... Dar acuma părea că toți sunt la fel, şi în privirea tuturor străluceşte aceeaşi însuflețire stranie, ademenitoare ca şi focul din ochii oamenilor care pornesc la asalt... Apostol se cutremură. «Acelaşi om, spânzurat de nenumărate ori, ca o protestare nesfârşită»... şi deodată îşi zise: «E Svoboda... privirea lui...»„ (p. 254). Când, în sfârşit, împlinirile se apropie şi Apostol Bologa, prins în momentul când se pregătea să dezerteze la inamic, ca cehul Svoboda altădată, este condus către judecătorii lui, el explică însoțitorului său, în zgomotul asurzitor al căruței: *„Vorbeai adineaori despre anume cazuri de dezertare... Ei, camarade, eşti încă tânăr şi... Ştii că eu azi la nouă trebuia să fiu la Curtea Marțială... ca judecător, fireşte... Nu-i ridicol acuma?... Am mai fost o dată în Curtea Marțială... cu un caz foarte interesant... Un sublocotenent ceh, unui Svoboda... N-ai priceput?... Svoboda, ceh, spânzurat..."* (p. 287). Amintirea obsesivă a cehului, pătrunsă în cugetul lui Bologa ca o remuşcare şi proiectată de-atunci ca o întrupare a propriilor lui conflicte interioare, era acum gata să-şi doboare victima. Subconştientul îşi terminase lucrarea lui. Nenumărate sunt analizele de stări obsesive în *Pădurea spânzuraților*. Întinzându-se o dată să doarmă, Apostol Bologa simți cum *„mii de frânturi de gânduri scânteiau în aceeaşi secundă, se ciocneau, se amestecau, se înlănțuiau. Şi printre ele, ca un bondar roşu, bâzâia de ici-colo, când mai tare, când în şoaptă şi mereu sub forme noi, obsesia că, în noaptea aceasta, trebuie să sfârşească, negreşit..."* (p. 152). Rebreanu întrebuințează el însuşi termenul: „obsesie". Altădată, după despărțirea de Ilona, neliniştea internă îi vântură gândurile şi-l prigoneşte cu întrebări fără răspuns: *„Gândurile lui însă alergau când înainte, când înapoi, fără astâmpăr, ca un cârd de păsări rătăcite. Oare de ce-l cheamă generalul? Poate că reclamația lui Pălăgieşu... dar tocmai acuma?... Şi Ilona, cum a rămas în poartă... parcă şi-ar fi luat rămas bun pentru totdeauna... De ce şi-a luat rămas bun?..."* (p. 251). Panicele intime, inhibițiile gândirii, fixarea asupra unei imagini unice, tot ce scapă controlului inteligenței, întreaga viață obscură a subconştientului ocupă un mare loc în romanele lui Rebreanu. Obsesia maladivă a unui degenerat este subiectul romanului *Ciuleandra*, 1927. Subconştientul, ca principiu metafizic, legând între ele cele şapte vieți ale unei reîncarnări succesive, este apoi resortul romanului teosofic *Adam şi Eva*, 1924.

În acelaşi plan psihologic se situează notația corespondențelor dintre stările sufleteşti ale personagiilor şi natura care îi înconjoară, subliniindu-le anxietățile. Când Apostol Bologa îşi dă pe față, în prezența generalului Karg, natura gândurilor lui intime, în tăcerea perplexă care se stabileşte între cei doi oameni, *„de-afară se auzi limpede huruitul unei căruțe şi ciripitul gălăgios al vrăbiilor, într-un pom, sub fereastra cancelariei"* (p. 93). În timpul concediului, în care se desăvârşeşte conversiunea sa religioasă, Bologa este străbătut de sentimente pe care autorul însuşi le numeşte *„stranii, nelămurite"*.

Trezit parcă din meditația lui, lui Bologa *„i se păru că răpăiala picurilor de ploaie se mulcomeşte treptat, prefăcându-se într-un zgomot dulce, fâşâitor ca zborul porumbieilor, din ce în ce mai dulce, strecurându-i în inimă o vrajă dureros de alinătoare”* (p. 190). Starea de extaz se întrerupe brusc: *„Ploaia drămăluia mereu țiglele cerdacului cu sunete moi, apătoase”.* Senzațiile acestea întovărăşitoare, culese din armoniile naturii, nu le-a pus la contribuție pentru întâia oară Rebreanu. Caragiale – am văzut-o – le-a folosit mai înainte, dar Rebreanu le dă o largă şi fericită întrebuințare.[1]

Ceea ce aduce Rebreanu cu totul nou, în afară de puținele schițări în aceeaşi direcție la Duiliu Zamfirescu, este viziunea stărilor de mulțime şi a omului ca element al grupului social. Romanul *Răscoala* (2 vol., 1932) este sediul acestor contribuții. Viziunea unanimistă a țărănimii este exprimată aci de mai multe ori. Când prefectul Boerescu le vorbeşte: *„Țăranii ascultau şi-l priveau nemişcați, cu ochi ca de sticlă. Sutele de fețe cu aceeaşi expresie păreau a fi ale aceluiaşi cap, cu aceleaşi gânduri şi simțiri, un singur şi acelaşi om în infinite exemplare, ca un produs în mare al unei uzine uriaşe”* (II, p. 86). La cuvintele îndemnurilor demagogice ale prefectului, țăranii răspund, aşa cum o fac ei, cu zicerile tipice ale limbii: *„– Decât aşa trai tot mai bună a fi moartea. – Mai bine omorâți-ne, să scăpați de noi! – Ori că mori de foame, ori de altceva, tot moarte se cheamă! – Barem dacă muncim de ne zdrobim oasele, s-avem cu ce să ne ținem zilele!“* etc. Până când toate aceste exclamări se unifică *„într-un cor în mai multe voci repetând nesfârşit acelaşi refren: «Pământ!... Pământ!... Pământ!»“* (pp. 90-91). Țăranii alcătuiesc un singur organism, reacționând sinergetic, ca un polipier gigantic: *„Mulțimea de țărani fu pătrunsă brusc de un fior, parcă răcnetele lui Petre i-ar fi răscolit toate durerile”* (p. 96). Când jandarmul Boiangiu loveşte pe unul ei: *„Într-o clipire loviturile îl copleşiră din toate părțile. Văzu ca prin vis că Trifon Guju i-a smuls puşca de pe umăr. Îşi ferea capul, lăsându-l pe piept şi instinctiv nu căuta decât să scape din mijlocul mulțimii. Țăranii urlau şi loveau. «Dă bine, mă!», «Arde-l!», «Fugi! Fugi!»“* (p. 152). Numeroase sunt în *Răscoala* prezentările acestea de grup. Răzmerița însăşi este înfățişată prin trăsături însumate, scene în care indivizii reiau, cu mici variații individuale, mişcarea zguduitoare a întregului organism social. Se poate deci spune că, dacă în *Pădurea spânzuraților* viziunea omului este îndatorată psihologiei moderne, cu tot ce a adus ea în cunoaşterea stărilor de subconştiență, *Răscoala* este redevabilă conceptului sociologic al mulțimilor omeneşti.

În ordinea mijloacelor stilistice, trebuie să remarcăm că după *Frământări* sensibilizarea prin comparație este mai puțin întrebuințată, deşi ea rămâne aproape singurul procedeu imagistic al lui Rebreanu. Cu referire la puținătatea şi monotonia elementelor de sensibilizare s-a putut vorbi despre acel „stil

[1] Vd. şi vechiul meu articol critic despre *Ion*, în *Viața românească*, ianuarie 1921, apoi în *Masca timpului*, 1926.

cenuşiu” al lui Rebreanu, menit să atragă ieşirea polemică a unui maestru al imagismului modernist, d-l Tudor Arghezi (în *Cugetul românesc*, 1922). Imagismul este însă tehnica evocării, nu a povestirii şi analizei, încât tocmai prezența lui în romanele lui Rebreanu ar fi alcătuit o excrescență parazitară, o lipsă de „stil”. Ceea ce este mai surprinzător în operele despre care ne ocupăm este însă slaba lor înclinare de a extrage efecte din notarea graiului viu, din adevărul şi sclipirea dialogului. Printre marii noştri prozatori, în afară de Arghezi, al cărui regim stilistic este pur scriptic, Liviu Rebreanu este singurul care nu manifestă o înzestrare specială în direcția intuiției limbii vorbite. Ba chiar, atunci când pune să vorbească pe orăşeni, notațiile lui Rebreanu sunt uneori stângace. Ascultați, de pildă, pe boierul bucureştean Miron Iuga, vorbind: *„Isprăveşte cu clevetirile, Măriuco! Nu e demn de văduva unui general român să colporteze toate prostiile care fatal circulă pe socoteala unei femei frumoase... Dar eşti şi tu ca biata nevastă-mea, fie iertată, nu degeaba ați fost surori”* (*Răscoala*, I, p. 254). Exprimarea „nu e demn de văduva unui general român” etc., este un mod pretenţios de a vorbi, care nu sună autentic în gura personagiului. Cât despre incidenta: „fie iertată” (deseori întrebuințată de oamenii lui Rebreanu, cp. d. p. I, p. 123), ea reprezintă un ardelenism, improbabil în gura lui Miron Iuga. Alte exemple s-ar putea alătura acestuia.

Mult mai fericite sunt, în proza lui Rebreanu, variațiile de vocabular în trecerea de la mediul rural la acel orăşenesc sau la acel intelectual. Astfel în *Ion*, unde în general este folosit asprul vocabular pe care l-am observat încă din *Frământări*, când povestirea ajunge să se ocupe de tânărul intelectual, poetul Titu Herdelea, aluziile şi expresiile limbajului cărturăresc şi jurnalistic intră în funcțiune, ca un important element al caracterizării. Astfel, ni se spune că *„Titu se închise ca un sfinx în fața tuturor stăruințelor”*, că el *„avea ambiția să se documenteze înainte de a vorbi”*, că a *„înflorit o povestire senzațională”* şi că pătimirea familiei Herdelea *„nu era prea dezinteresată”* (*Ion*, II, p. 67-68). Schimbarea vocabularului împreună cu a mediului este un procedeu constant al stilisticei lui Rebreanu.

ATITUDINEA ŞI FORMELE EULUI ÎN LIRICA LUI EMINESCU[1]
(1939)

Poezia lirică trece drept acea formă a creației literare în care poetul, vorbind în numele său, exprimă viziunile, sentimentele şi aspirațiunile sale cele mai intime. Îndrumarea psihologică a poeticei la sfârşitul veacului trecut a nuanțat şi a îmbogățit această definiție tradițională. Îi datorăm astfel lui Wilhelm Scherer observația că poetul liric nu vorbeşte totdeauna în numele său şi nici n-are nevoie s-o facă. Cunoscutul istoric şi teorctician al poeziei distinge în a sa *Poetică*, o lucrare postumă apărută abia în 1888, alături de lirica debitată la persoana întâia o poezie în care poetul exprimă sentimentele sale de sub o mască străină şi o poezie în care poetul, asimilându-se cu un personaj felurit, aşa cum face totdeauna creatorul de caractere dramatice şi epice, exprimă sentimente care nu sunt propriu-zis ale sale, deşi energia generală a sufletului său le susține şi pe acestea. Alături de o lirică personală stă deci o lirică mascată şi o lirică a rolurilor.[2] Restrângându-ne la materialul pe care îl vom folosi în cuprinsul acestei expuneri, cine nu observă printre poeziile lui Eminescu deosebirea dintre bucăți ca *Singurătate*, *Rugăciunea unui dac* şi *Înger şi demon*? În cea dintâi primim oarecum marturisirea directă a poetului; în cea de-a doua ea ne parvine prin amplificatorul unei măşti tragice şi eroice. Cât despre *Înger şi demon*, cu toate că, în figura şi sentimentele „demonului”, poetul tânăr înregistrează ceva din reflexele conflictelor personale, cine nu observă preocuparea sa de a pune în scenă şi de a spori intensitatea poetică a sentimentelor peste limitele la care l-ar fi obligat vorbirea în numele propriu?

Cercetători mai noi, care nu resping foloasele discriminării psihologice în studiul poeziei, s-au îndoit uneori de valoarea vechilor distincții ale lui Wilhelm Scherer. Astfel, un Emil Geiger crede că între lirica personală şi mascată nu se poate stabili nici o deosebire esențială. Diferența celor două varietăți ar privi o modalitate tehnică cu totul exterioară, care ar lăsa neatins fondul însuşi al sentimentelor exprimate. Din această pricină Geiger este de părere că aşa-numita lirică mascată poate fi trecută în categoria mai largă a liricii personale, pe lângă care urmează să se mențină, ca o a doua varietate, numai lirica rolurilor în care expresia unor sentimente în parte sau în total străine de ale poetului îndreptățeşte gruparea lor separată.[3] Cu toată limpezimea pe care un astfel de raționament poate s-o invoace în favoarea sa

[1] Apărut *Revista Fundațiilor Regale*, nr. 7/1939. Reprodus în vol. *Figuri şi forme literare* (1946). Reprodus după Tudor Vianu, *Scriitori români*, vol. I, Editura Minerva, Bucureşti, 1970. (n.n.)

[2] Scherer vorbeşte de *Ichlyrik*, *Maskenlyrik* şi *Rollenlyrik*. (n.a.)

[3] Emil Geiger, *Beiträge zu einer Aesthetik der Lyrik*, 1905, p. 54. (n.a.)

ne este cu neputință a-l subscrie. Debitul liric în nume propriu sau debitul de sub o mască eterogenă nu alcătuiesc două procedee exterioare şi lipsite de însemnătate. Poetul nu alege cu indiferență pe unul sau pe altul, fără să spere nimic de la efectul procedeului întrebuințat. Cele două modalități ale debitului liric corespund mai degrabă unor atitudini felurite ale eului poetic şi influențează adânc felul sentimentelor manifestate. Eul liricii mascate este mai îndrăzneț, mai viu colorat, mai radical în judecățile şi simțirile sale. Sub masca straină pe care poetul şi-o asumă izbucnesc porniri ale naturii sale comprimate îndeobşte de individualitatea lui burgheză. Nu se pot exprima aceleaşi lucruri fie că poetul se înfățişează pe sine la masa de lucru în decorul familiar, fie că el vorbeşte ca un dac în clipa rugăciunii adresate zeului său. În primul caz, eul poetului este acordat pentru intimitate, o surdină invizibilă coboară peste simțirea lui, şi şoaptele cu care se exprimă nu pot traduce decât nuanțe discrete ale experienței subiective. De sub masca dacului păgân vocea poetului capătă însă sonorități de trâmbiță, şi sentimente excesive, înăbuşite de obicei, urcă la suprafață şi se declară cu tărie. Fără îndoială că în ambele cazuri poetul dă glas experiențelor eului său, numai că de fiecare dată eul se găseşte într-o altă atitudinc, este altfel acordat şi are un cuprins pe măsura acestor cadre generale.

Dar dacă deosebirea dintre lirica personală şi mascată trebuie menținută cu orice preț, sub sancțiunea pierderii unuia din cele mai eficace mijloace ale caracterizării literare, nu cumva diferența dintre lirica mascată şi aceea a rolurilor ar putea fi totuşi suprimată? În definitiv un *rol* este tot o mască străină. Cine ne autorizează oare a declara că într-un caz poetul exprimă sentimente străine pe când în cel de-al doilea le articulează pe ale sale? Psihologii moderni sunt înclinați a recunoaşte un fundament liric până şi în roman, până şi în dramă. În creația reputată a fi cea mai obiectivă, în creația epică, observatorul pătrunzător recunoaşte confesiunea personală. „A fi romancier – scrie odată Thibaudet – înseamnă a poseda lampa minerului care îngăduie individului să purceadă dincolo de conştiința-i clară pentru a căuta tezaurele obscure ale memoriei şi ale posibilităților lui”.[1] Nu, aşadar, prezența sau absența experienței subiective precizează diferența dintre epică şi lirică şi, cu atât mai puțin, aceea dintre lirica personală, mascată şi a rolurilor. Deosebirea provine în toate aceste spețe din felurita atitudine a eului poetic. Astfel, dacă eul liricii mascate este un eu mai îndrăzneț, dezlănțuit, lirica rolurilor pune în mişcare un eu care se joacă şi care experimentează posibilități dintre cele mai îndepărtate ale sale. Poetul care îşi asumă o mască eterogenă o face pentru a manifesta mai răspicat sentimentele lui cele mai profunde, acele care aderă la partea cea mai intimă a propriei naturi. Poetul rolurilor intră într-o individualitate străină făcând descoperiri neaşteptate în sine însuşi,

[1] Cit. ap. H. Massis, *Réflexions sur l'art du roman*, 1927, p. 31. Thibaudet revine asupra acestei idei în *Réflexions sur le roman*, 1938, p. 11, unde vorbeşte de acea „facultate a adevăratului romancier care creează personaje cu propria lui substanță”.

reactivând laturile nedezvoltate şi excentrice ale naturii sale. Poetul pune masca pentru a fi mai el însuşi; el intră însă într-un rol pentru a se resimţi în ceea ce ar fi putut deveni, dar nu s-a realizat, în fagăduinţa cea mai îndepărtată şi cea mai puţin ţinută a naturii sale. Eminescu ne vorbeşte şi în rolul lui Cătălin, şi de sub masca Luceafărului. În primul caz simţim însă că poetul se joacă, pe când în cel de-al doilea este limpede că el se regăseşte într-una din dominantele profunde ale caracterului său. O psihologie atentă nu poate trece cu vederea deosebirea care separă atitudinea eului în lirica mascată şi în lirica rolurilor.

Interesul acestor distincţii apare în deplină lumină dacă cercetăm cu ajutorul lor poezia lui Mihail Eminescu. Statistic vorbind, lirica rolurilor este puţin reprezentată în poezia lui Eminescu. Ea nu este însă cu totul absentă. Eminescu nu mărturiseşte numai sentimentele sale, dar şi pe ale lui Călin, şi ale fetei de împărat, ale lui Cătalin şi ale Cătălinei, ale Blancei, ale lui Arald şi ale iubitei lui, ale lui Mircea şi ale fiului de domn care îi scrie iubitei de la Argeş etc. Alături de figura poetului, fixată adânc în filigranul operei sale, opera lirică a lui Eminescu cuprinde o galerie de chipuri romantice, împrumutate basmului şi legendei. Dar deşi îndemnul peregrinării în roluri străine nu este absent din lirica eminesciană, simţim că sonda investigatoare nu este niciodată aruncată prea departe de centrul personal al sensibilităţii poetului. Aria liricei de roluri este nesfârşit mai întinsă în opera unui poet ca Gh. Coşbuc. Felul sentimentelor exprimate în *S-a dus amorul...* seamănă destul de mult cu acele atribuite Blancei în *Povestea teiului*. S-ar putea chiar spune că Eminescu n-a intrat niciodată într-un rol cu desăvârşire excentric faţă de felul personal al sentimentelor sale, aşa cum a făcut Coşbuc vorbind din inima *Reginei Ostrogoţilor* sau a fetei din bucata *La oglindă*.

Eminescu rămâne, în primul rând, un reprezentant al liricii personale, şi aceasta explică fervoarea intimistă a celei mai întinse părţi a operei lui. Alături de aceasta stau însă bucăţile liricii mascate, printre care se enumeră unele din creaţiunile lui cele mai însemnate. Cine nu masoară curba care uneşte lirica personală şi mascată în opera lui Eminescu nu poate cuprinde întreaga ei dimensiune. Alături de visătorul care ne face lunga spovedanie a dragostei şi dezamăgirii lui, a farmecului cu care natura îl stăpâneşte puternic, apare chipul tragic şi eroic al împăratului şi al proletarului, al dacului, al Luceafărului, al păgânului mistic care înalţă *Oda în metru antic*. În toate aceste poeme Eminescu nu experimentează psihologii îndepărate, ci cheamă la viaţă potenţele lui adânci. Peste chipul celui robit de farmecele dragostei se înalţă acela al supraomului dârz şi stoic, frângând în mâinile sale fulgerele revoltei, meditând cu sublimă amărăciune la aşezările vieţii, expunându-se într-un delir tragic persecuţiei universale, înălţându-se pe culmile orgoliului său de semizeu. Lirica mascată evoacă alte atitudini ale eului eminescian decât acele ale liricii sale personale şi intimiste. Tabloul se întregeşte din două tonuri.

*

Printre obiecțiile cu mai multă aparență de dreptate, aduse distincției despre care ne-am ocupat, este şi aceea a cunoscutului estetician şi psiholog R. Müller-Freienfels. Pentru acest autor deosebirea care izolează categoria specială a liricei eului este lipsită de orice temeinicie, mai întâi pentru motivul că poetul nu vorbeşte niciodată în numele său individual, empiric, ci în numele unui eu tipic cu care oricine poate intra în relații de simpatie. „Cine ne constrânge – se întreabă Müller-Freienfels – la citirea poeziei *An den Mond* să ne gândim la curteanul ducelui de Weimar: J. W. Goethe?”[1] Eul care ne vorbeşte aici este un eu tipic, trăind în situații generale, transformate de imaginație. „De aici nu mai este decât un pas până la acea formă a poeziei lirice care îmbracă întregul eu într-un costum sau care îl face să viseze într-unul sau mai multe roluri cu totul străine”. Müller-Freienfels nu admite acest punct de vedere. Psihologul german admite în cele din urmă că masca istorică sau mitologică îngaduie poetului expresia unor sentimente mai însemnate sau de o dimensiune mai mare. Statornică rămâne părerea că oricare ar fi cuprinsul sentimental al liricii şi modalitatea de expresie pe care o întebuințează poetul vorbeşte totdeauna în numele unui eu tipic. Ar exista, aşadar, o singură formă a eului poetic şi aceasta ar fi tipică şi generală. Iată însă o părere care merită şi ea a fi examinată cu mai multă atenție. Lectura poeților ne arată că ei nu întrebuințează numai persoana întâia singular a pronumelui personal; toate formele pronumelui pot avea un rol în poezie. Ocupându-se de categoriile gramaticale ale lirismului, O. Walzel, autorul celei mai întinse cercetări moderne asupra materiei, face odată interesanta observație: „Este de o mare importanță dacă poezia lirică este pronunțată de un *eu* sau de un *noi*, dacă ea se adresează unui *tu* sau *voi*, dacă ea vorbeşte de un *el* sau de *ei*.”[2] S-ar putea concepe o întreagă fenomenologie a persoanelor în poezia lirică, menită să aducă lumini noi în misterioasa problemă a intențiilor cu care asociem pronunțarea fiecărui pronume personal.

Restrângându-ne la studiul persoanei întâia, aceea căreia i se dă cea mai largă întrebuințare în poezia lirică, ne vedem obligați de a păstra deoscbirea dintre un eu individual şi un eu general. Deşi este evident că eul individual al poeților nu este eul lor empiric, cel puțin în producțiile valabile ale lirismului, nu este mai puțin adevărat că această formă a eului poate fi deosebită de forma lui generală. Cine, în adevăr, nu percepe nuanța care separă o poezie ca *Singurătate* de bucata intitulată *Pajul Cupidon*? În cea dintâi poetul ne introduce într-o atmosferă de intimitate, în care primim mărturisirea lui directă: „Cu perdelele lăsate,/ Şed la masa mea de brad,/ Focul pâlpâie în sobă,/ Iară eu

---

[1] R. Müller-Freienfels, *Poetik*, 1914, p. 73.

[2] O. Walzel, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, 1923, p. 384.

pe gânduri cad.” În *Pajul Cupidon* nu avem de-a face cu o mărturisire, ci cu ceea ce s-ar putea numi o expunere generală: „Pajul Cupidon, vicleanul,/ Mult e rău şi alintat” etc. Când în succesiunea strofelor poezia execută o mişcare de interiorizare poetul nu ne face confesiunea sentimentelor sale, ci ale tuturor oamenilor în vârsta mai expusă sugestiunilor zeului: „El dă gânduri nențelese/ Vârstei crude şi nccoapte.” În sfârşit, ultima strofă precizează raportul zeului cu toți oamenii: „De te rogi frumos de dânsul,/ Îndestul e de hain,/ Vălul alb de peste toate/ Să-l înlăture puțin.” Este evident că energia lirică a acestei poezii este susținută de aceea a eului poetic care se exprimă prin ea. Forma acestui eu este însă alta decât a aceluia care ni se mărturiseştc în *Singurătate*. În *Pajul Cupidon* eul poetic execută o mişcare de dilatare care îl face apt a vorbi cu glasul întregei omeniri. Cine compară între ele aceste bucăți nu poate să nu admită nevoia de a distinge între două forme ale eului poetic şi, în primul rând, între un eu individual şi un eu general.

Pentru a obține dilatarea eului despre care am vorbit ultima strofă a *Pajului Cupidon* face apel la persoana a doua singulară: „De te rogi frumos de dânsul...” Acest *tu*, căruia i se adresează poetul, cuprinde în intenția lui şi pe *eu*, şi pe *el*, şi pe *noi*, *voi* şi *ei*. Este un mod nedeterminat de a vorbi care adăposteşte în vagul lui întreaga omenire. Apelul la persoana a doua este procedeul întrebuințat totdeauna de Eminescu atunci când a vrut să dea cuvântul unui eu general. Să însemnăm apariția lui în câteva din poeziile lui cele mai cunoscute. În *Scrisoarea I*: „Poți zidi o lume-ntreagă, poți s-o sfarămi... orice ai spune,/ Peste toate o lopată de țărână se depune.” În *Ce e amorul?*: „De-un semn în treacăt de la ea/ El sufletul ți-l leagă” etc. De asemeni: „Căci scris a fost ca viața ta/ De doru-i să nu-ncapă”... În *Diana*: „De ce doreşti singurătate/ Şi glasul tainic de izvor?” În „Cu mâne zilele-ți adaogi,/ Cu ieri viața ta o scazi”... Apoi: „De-aceea zboare anu-acesta/ Şi se cufunde în trecut,/ Tu ai ş-acum comoara-ntreagă/ Ce-n suflet pururi ai avut.” În *Glossa*: „Privitor ca la teatru/ Tu în lume să te-nchipui”... „Te-or întrece nătărăii”... „Te momeşte în vârteje”... „Ca să nu-ndrăgeşti nimică/ Tu rămâi la toate rece.” În *Dintre sute de catarge*: „De-i goni fie norocul,/ Fie idealurile,/ Te urmează în tot locul/ Vânturile, valurile!/ Ne-nțeles rămâne gândul/ Ce-ți străbate cânturile” etc.

Forma generală a eului foloseşte uneori şi persoana întâia plural a pronumelui personal. Există însă trei accepțiuni felurite ale pronumelui *noi* în lirica eminesciană. Conştiința colectivă, care stăpâneşte eul poetului atunci când vorbeşte despre un *noi*, înseamnă numai în cazuri cu totul rare conştiința întregei omeniri. Şi încă şi aceste cazuri nu sunt cu totul sigure. Cel mai răspicat este acel al ultimei strofe din *Stelele-n cer*: „Nu e păcat/ Ca să se lepede/ Clipa cea repede/ Ce ni s-a dat?” Reflecția priveşte condiția umană generală în numele căreia poetul vorbeşte întrebuințând dativul persoanei întâia plural. Cât despre strofa finală a poeziei *La steaua* lucrurile nu sunt tot

atât de limpezi. Când poetul vorbeşte de „al nostru dor” sau de „Lumina stânsului amor/ (care) Ne urmăreşte încă”, nu este de loc sigur că acest *noi*, *ne* exprimă conştiința unui general sau pe aceea a unei colectivități duale, unei perechi de îndrăgostiți. Critica literară poate se întrebe dacă *La steaua...* este un cântec de dragoste sau o meditație. Oricât de nelămurită ar rămânea intenția poetului nu este mai puțin sigur că înțeleasă în ultimul fel poezia se îmbogățeşte cu un ecou mai amplu şi mai adânc.

În afară de cazurile în care *noi* indică un eu general, persoana întâia plural a pronumelui personal are alte două funcțiuni discernabile. Generalizând, se poate spune că pe când eul general este o entitate metafizică impersonală, eul colectiv semnificat prin *noi* este o realitate istorică şi determinată. Prin eul general al poetului se exprimă conştiința întregei umanități, prin colectivul *noi* se exprimă o parte a ei. O parte mai mult sau mai puțin întinsă a generației contimporane în *Epigonii*: „Iară noi? noi, epigonii?... Simțiri reci, harfe zdrobite”, sau a neamului: „De la Turnu-n Dorohoi/ Curg duşmanii în puhoi/ Şi s-aşează pe la noi” etc. Mult mai des însă pronumele *noi* indică colectivul dual, perechea îndrăgostiților, ca în *Povestea codrului*: „Hai şi noi la craiul, dragă,/ Şi să fim din nou copii,/ Ca norocul şi iubirea/ Să ne pară jucării”, sau cu o întrebuințare răzleață în *Sara pe deal*: „Ne-om răzima capetele unul de altul/ Şi surâzând vom adormi sub înaltul,/ Vechiul salcâm”..., în *Floare albastră*: „Şi te-ai dus, dulce minune/ Ş-a murit iubirea noastră”, în *Dorința*: „Vom visa un vis ferice/ îngâna-ne-vor c-un cânt”, în *Lasă-ți lumea*: „Tânguiosul bucium sună/ L-ascultăm cu-atâta drag” etc. Relativa frecvență a colectivului dual în lirica lui Eminescu face din el un poet al dragostei fericite, împăcate.

Desigur nu toate poeziile lui Eminescu manifestă o singură formă a eului, după cum nu toate conțin o singură atitudine a lui. Adeseori, în aceeaşi bucată, poetul execută trecerea de la o formă a eului la o alta, şi unele din efectele lui lirice cele mai puternice sunt produsele acestei substituiri, însoțite uneori de o schimbare a timpului verbal. Astfel în *Sara pe deal* întreaga poezie este menținută în forma individuală a eului şi la prezentul indicativului până la penultima strofă, unde se produce trecerea către colectivul dual şi viitorul indicativului: „Lângă salcâm sta-vom noi noaptea întreagă,/ Ore întregi spune-ți-voi cât îmi eşti dragă”. Prin această variare a formelor poezia se îmbogățeşte cu o atmosferă de visare şi năzuință care alcătuieşte farmecul ei pătrunzător. În *De câte ori, iubito* mişcarea este contrarie. Bucata este ținută în forma colectivului dual până la penultimul vers inclusiv: „Suntem tot mai departe deolaltă amândoi”, după care intervine brusc forma eului individual: „Din ce în ce mai singur mă-ntunec şi îngheț”. Efectul este cu totul opus varierii formelor în *Sara pe deal*. Acolo acordul final sugera visul şi aspirația. Aci ne întâmpină deşteptarea şi dezamăgirea. Un efect deosebit aflăm în *Lasă-ți lumea...* Poezia porneşte şi se menține un timp în forma eului individual: „Lasă-ți lumea ta

uitată,/ Mi te dă cu totul mie”... „Vin cu mine, rătăceşte...” etc. Viitorul indicativului i se asociază: „Nu zi ba de te-oi cuprinde”. În strofa a cincea se produce trecerea către prezentul indicativului şi forma colectivului dual: „Tânguiosul bucium sună,/ L-ascultăm cu-atâta drag.” Variarea formelor sugera mai sus speranța sau dezamăgirea. Acelaşi procedeu sugerează acum accentul împlinirii, al fericirii nemijlocite şi depline.

Un efect interesant provine din combinarea formei individuale a eului cu forma lui generală în primele versuri ale *Scrisoarei I*. Poema porneşte în cadrul limitat al eului individual: „Când cu gene ostenite sara suflu-n lumânare”. În versurile următoare se instaurează însă eul general (exprimat mai întâi prin punerea verbului la persoana a doua singular, apoi la persoana întâia plural), şi efectul este al unei subite îndepărtări a limitelor, a unei solemne extinderi a cadrului. Luna, ne spune poetul, răspândeşte văpaia ei şi „Ea din noaptea amintirii o vecie-ntreagă scoate/ De dureri, pe care însă le simțim ca-n vis pe toate”. Nimeni nu poate trece cu vederea impresionantul efect pe care îl obține Eminescu prin simpla trecere de la persoana întâia singulara la persoana întâia plurală în primele şase versuri ale *Scrisoarei I*.

Judecată după simpla frecvcnță a cazurilor se poate spune că lirica lui Eminescu este mai ales a eului individual. Cel mai mare număr al poeziilor sale cade sub această categorie. Dar după cum, deşi a adoptat uneori forma liricei mascate şi a rolurilor, Eminescu rămâne în cele mai multe producții ale sale un reprezentant al liricei personale, tot astfel confesiunea sa se menține în cadrul eului individual, deşi nici celelalte varietăți ale eului nu sunt absente din lirica lui. Există de altfel o anumită afinitate între lirica personală şi forma individuală a eului, nu însă o legătură indisolubilă. Spovedindu-se, poetul poate adeseori să extindă eul său până la limitele unei perechi, a unei colectivități mai întinse sau până la condiția umană generală. Este ceea ce face şi Eminescu de mai multe ori, obținând, cum am arătat, unele din efectele cele mai puternice ale lirismului său. Din accastă pricina, deşi categoria poeziei de intimitate este cea mai larg reprezentată în opera lui, Eminescu spargc cadrele intimismului în momentele lui cele mai bune şi atinge forme mai cuprinzătoare ale eului. Prin adoptarea măştii, Eminescu cobora mai adânc în sine. Prin trecerea către eul colectiv sau către eul general, poetul ajunge la expresia unor sentimente mai vaste.

Este sigur că prin analiza atitudinilor şi formelor eului, o metodă destul de rar întrebuințată, dar care face parte din rândul celor mai productive mijloace de caracterizare literară, operele poeților ajung să ne destăinuiască ceva din misterul lor cel mai delicat.

G. BACOVIA ÎN EDIȚIE DEFINITIVĂ[1]
(1946)

Este un dar cu totul neprevăzut apariția ediției definitive[2] a operelor lui G. Bacovia, publicate acum în urmă de Fundațiile regale. Nimeni nu se putea aştepta ca poetul care a purtat atât de puțină grijă producțiilor sale, încât prima sa culegere de poezii, volumul *Plumb*, tipărit la „Flacăra” în 1916, n-ar fi văzut niciodată lumina fără asistența tinerilor poeți chemați de C. Banu în jurul revistei sale (un Adrian Maniu, un Ion Pillat, un Horia Furtună, un Alfred Moşoiu) şi care de atunci n-a publicat decât puține alte broşuri subterane, în condiții de prezentare cu totul imperfecte, să fi găsit îndemnul de a-i aduna toate versurile sale mai vechi şi mai noi, de a le revizui şi grupa şi de a le adăuga cu alte două texte în proză, foarte semnificative pentru conturarea personalității sale poetice. Această personalitate stă într-un raport cu totul caracteristic față de lucrarea sa. Operele cele mai de seamă ale omenirii, spunea Flaubert odată, sunt acelea care ne fac mai puțin să ne gândim la autorii lor, desigur pentru motivul că operația critalizării literare este în ele atât de completă încât pentru a le înțelege şi prețui nu este de loc nevoie de ipoteza umană a autorilor.

Cu G. Bacovia s-a întâmplat însă tocmai cazul contrariu: opera a absorbit in intregime pc poet şi lipsa de îndemn de a-l cerceta pe acesta în ipostaza lui umană provine tocmai din faptul că îl găsim în întregime în opera sa. Puținele veşti care ne vin din când în când despre omul singuratic, fără atitudini publice, nevăzând şi nevăzut de nimeni şi publicând numai la rare intervale unele din acele mici poeme cu atât ecou în sfera iubitorilor de poezie ai ultimului sfert de veac, contribuie să confirme imaginea omenească întiparită în poezia sa.

Poetul se leagă prin începuturile sale literare de vechile reviste ale lui Al. Macedonski. Este şi el un simbolist al primului moment, şi unele din motivele sau procedeele sale, ca şi unele particularități ale vocabularului său îl leagă de acea etapă a poeziei noastre către care se înapoiază atâtea din firele producției lirice de astazi, atunci când încercăm sa ni le explicăm mai bine. Istoria literară a lămurit şi va continua să lamurească unele din aceste legături, dar pentru G. Bacovia ele au rămas încă ascunse, într-atât poezia sa, lucrând într-un chip săgetător şi direct şi a cărei virtute esențială dând impresia a fi o sinceritate nemijlocită, care o înrudeşte cu strigătul şi cu geamătul, pare mai puțin o lucrare literară cât un document psihologic, depoziția nefalsificată a unui suflet

[1] Apărut în *Figuri şi forme literare*, 1946. Reprodus după *Scriitori români*, vol. I-III, ediție îngrijită de Cornelia Botez, antologie, prefață şi tabel cronologic de Pompiliu Marcea, Editura Minerva, Bucureşti, 1970.

[2] *Opere*, Bucureşti, 1944 (n.n.)

ulcerat, sucombând sub greutatea de a exista. Şi totuşi realitatea nu este în întregime aşa. Acum, când întreaga operă a lui Bacovia ne stă în faţă şi când îl putem citi cu preocupare îngăduită de o asemenea prezentare, ne putem da mai bine scama de locul ei în literatura noastră mai nouă şi de mijloacele ei deliberate care nu sunt de loc absente, chiar dacă accentele rezultate ne angajează într-un chip atât de direct şi pătrunzător.

Idealul literar al lui Bacovia s-a format într-o vreme cînd scena liricei apusene era dominată de acei *poètes maudits,* înfaţişaţi de Verlaine în articole renumite, poeţi care îşi resimţeau menirea ca un tragic destin şi care nu o dată şi-au asumat numele de *decadenţi.* Cuvântul „decadent" alcătuieşte de altfel o particularitate expresivă a vocabularului bacovian, fie că poetul îşi închipuie iubita citind o poemă *decadentă,* fie că el însuşi ni se arată visând în „zăvoiul decadent", fie că adresându-se, în notaţiite în proză Dintr-un text comun, unui cântăreţ îi spune: „Ascultă graiul meu decadent." Referinţa mentală la un anumit cerc literar este evidentă în toate acestea şi identificarea lui parţială ne-o uşurează poetul însuşi când într-unul din versurile sale el ne evocă pe Poe, Baudelaire şi Rollinat, desigur maeştrii lui preferaţi. Amintirea lui Poe ni se impune şi într-o altă poezie a lui Bacovia *(De iarnă),* unde întâmpinăm replica oarecum a *Corbului,* refrenul onomatopeic şi grotesc „Chiar" înlocuind pe fatidicul şi solemnul „Nevermore" al poetului american: ,,O, corb,/ Ce rost mai are un suflet orb.../ Ce vine singur în pustiu/ Cînd anii trec cum nu mai ştiu/ O, corb! Ce rost mai are-un suflet orb... – Chiar!"

Nu vom urmări aici toate răsunetele baudelairiene ale poeziei lui Bacovia care nu sunt de loc mai puţine decât atâtea alte opere ale contimporanilor lui şi care vor trebui odată studiate în toată întinderea lor. Cât despre Rollinat, autorul *Nevrozelor,* o figură secundară a decadentismului francez, amintirea lui lângă ceilalţi doi mari poeţi este desigur rezultatul unei perspective proprii mişcării noastre literare după 1880 când (după cum am arătat-o în notele ediţiei mele din Al. Macedonski, *Opere,* I, p. 451) Macedonski îl popularizează prin traducerile sale din *Literatorul* (1884, 1885 şi 1886), căruia mai târziu i se alătură şi Cincinat Pavelescu (*Lit*., 1893).

Poet decadent, al melancoliilor pluvioase, al toamnei, al iernii şi al unei primăveri resimţite cu nervii unui convalescent, cufundat în deznădejde şi în prevestirea morţii apropiate, Bacovia este şi un poet al provinciei moldoveneşti. Printre poeţii cari s-au aliat, după 1900, noului crez simbolist se pot distinge două grupări: acel al muntenilor: un Minulescu, un Stamatiad, un Davidescu, temperamente mai retorice, afişând exotismul şi un nevroxim livresc; apoi acel al moldovenilor: un Şt. Petică, un G. Bacovia, un I.M. Raşcu sau Demostene Botez, naturi mai interioare, cultivând tonalităţile minore ale sentimentului. Poeţi urbani şi unii şi alţii, dar cei dintâi încadrându-se în peisajul marilor oraşe, prin estetism, prin cosmopolitism, prin gustul iubirilor venale, ceilalţi aparţinând sufleteşte micului târg moldovenesc.

S-ar putea desprinde o întreagă psihologie a oraşelor provinciale de peste Milcov, în care atâţi poeţi, începând cu Petică, au resimţit viaţa ca o restrişte. „Un corb trece încet pe sus – evoca Petică Tecuciul tinereţii sale – dar zborul său e aşa de abătut, mişcările sale aşa de stranii, încât biata pasăre pare că ar avea şi ea conştiinţa dezolării din oraşul fantomă” (*Opere*, p. 245). Este acelaşi corb „vâslind... încet... tăind orizontul diametral” din *Amurg de iarnă* al lui Bacovia, căruia i se adaugă într-o icoană mâhnitoare amintirea târgului îngheţat sau ploios, cu glod şi coceni, cu înmormântări evreieşti, cu galbeni şi bolnavi copii venind de la şcoală, cu cafenele goale, cu bangăte puternice de aramă şi goarne sunând din marginea târgului, cu fanfara militară cântând „târziu, în noapte, la grădină”: o lume întreagă de înfăţişări văzute şi de sonorităţi printre care sufletul simte că agonizează.

Este, desigur, în toate acestea o altă imagine a oraşului moldovenesc decât aceea a aşezării patriarhale, cu oameni joviali, din unele nuvele ale lui G. Hogaş. Căci Moldova literară configurează un dualism dat în însăşi tovărăşia epocală a lui Creangă şi Eminescu. Nu poate fi de loc discuiabil către care din aceşti poli se grupează producţia lui Bacovia, care, ca mai toţi poeţii moldoveni, a trebuit să plătească şi el obolul lui marelui liric. Înrâuririle eminesciene pot fi din când în când semnalate în versurile lui Bacovia, printre care uneori este uşor să recunoaştem armonia tipic eminesciană: „De mult, de mult cunosc doi plopi/ Ce-mi stau şi azi în cale/Îmi place mult ca să-i privesc/ Dar mă cuprinde-o jale” (*Regret*). Alteori sunt tipice asociaţii eminesciene de cuvinte, ca „veşnicul repaos” în strofa: „Cu steaua carc s-a desprins/ Ce piere-acum în haos/ O inimă poate s-a stins/ Spre veşnicul repaos” (*Ca mâine*). Alteori sunt numai cuvinte preferate ale vocabularului eminescian, nu numai ca „jale” şi „haos” de mai sus, dar şi ca acel „adânc” (al cărui rol nu numai în poezia, dar şi în proza eminesciană am avut prilejul să-l pun în lumina în *Arta prozatorilor români*), precum în strofa „Un cântec trist din liră/ Aş vrea să-ţi mai arunc/ Din viaţa mea în noapte/ De ne-nţeles adânc” (*Versuri*). Alteori, în fine, este mişcarea însăşi a frazei, cu antepoziţia propozţiei condiţionale, ca în versurile eminesciene murmurând pe toate buzele: „Şi dacă ramuri bat în geam/ Şi se cutremur plopii/ E ca în minte să te am/ Şi-ncet să te apropii”, de care poate fi alăturat începutul poeziei *Din liră* a lui Bacovia: „Dacă, de-acum, e târziu/ Şi ochii mei sunt seci/ Ajunge sa-nţeleg.../ Plecată eşti pe veci!”

Interesant este de constatat cum modul propriu al sensibilitaţii bacoviene, cristalizată în dezolările oraşului de provincie şi originală în ciuda înrâuririlor identificabile pe alocuri, şi-a exercitat o parte a propriilor ei influenţe dincolo de aria Moldovei, la un poet, el insuşi atât de personal, ca bucureşteanul Adrian Maniu, unul din promotorii ediţiei, volumului, *Plumb* din 1916, sau ca ardeleanul Mihail Beniuc, în care mi se pare a recunoaşte un continuator al atitudinilor socialiste din versurile lui Bacovia, pe care într-un articol de acum câţiva ani le-a subliniat printre cei dintâi.

Printre procedeele artistice ale lui Bacovia pare a putea distinge două îndrumări despre care n-aş putea spune că sunt succesivc pentru că ne lipseşte o cronologie a poeziilor sale, dar care se leagă totuşi de cîte un alt moment al evoluției noastre lirice mai noi. Unele din versurile lui Bacovia se asociază în configurații decorative, stilizate, cu o largă întrebuințare a refrenului, amintind pe Macedonski, aşa încât strofele poeziei *Decor* ar fi putut să fie semnate de autorul volumuli *Excelsior*: Copacii albi, copacii negri/ Stau goi în parcul solitar/ Decor de doliu, funerar.../ Copacii albi, copacii negri."

Este un moment în care poetul lucrează prin generalizarea unei singure impresii, un procedeu de atâtea ori folosit de Macedonski şi în *Rondelurile* sale, clar şi în atâtea din bucățile lui Bacovia care notează o obsesie: „Amurg de toamnă violet.../ Doi plopi, în fund apar în siluete/ – Apostoli în ocdăjdii violete – / Oraşul tot e violet" (*Decor*), la care se poate adăuga, printre altele, şi notația cuprinsă în refrenul fiecăreia din strofele poeziei *Amurg antic*: „Havuzul din dosul palatului mort/ Mai aruncă, mai plouă, mai plînge/ Şi stropii căzând, în amurg, iau culori:/ De sineală, de aur, de sânge".

Poetul se exprimă printr-un material de impresii artistice ca acele pe care i le împrumută poezia vremii, cu parcurile, havuzurile şi statuilt ei. Apoi limba poetului este acum aceea a primului simbolism românesc, care cu *solitar*, *funerar*, *secular*, *sinistru*, *hidos carbonizat*, *lugubru*, *funebru*, *biarbar*, *satatnic*, *sumbru* etc. exprimă nu numai genul impresiilor care 1-au urmărit mai cu dinadinsul, dar şi participarea lui la o lume a cărților şi a culturii. Când se va stabili cronologia poeziilor lui Bacovia se va vedea că prima lui formă este aceea a unui poet mai estet, mai livresc, mai dependent de modele.

A doua îndrumare a tehnicei lui Bacovia tinde către o individualizare a impresiilor, stând într-un anumit contrast cu stilizările observate mai înainte. De această orientare se leagă toate acele imagini, metafore, comparații, printre cele mai sugestive ale liricei noastre mai noi, fie că ele evocă plopii în depărtare, aplecându-se la pământ în „larg balans lenevos, de gumă" (*Amurg de toamnă*), fie ca observă cum „La un geam, într-un pahar/ O roză galbenâ se uită-n jos" (*Nocturnă*), fie că notează cum „O frunză s-a lăsat pe-o mână întinsă care cere," sau „O pasăre cade-n oraş, ca o tristețe mai mult" (*Note de toamnă*), fie că aude cum „Greierul zimțează zimțează noaptea cu nimic" (*Nocturnă*), pentru a nu mai vorbi de obligatoriile cenestezii simboliste, concrescene de senzații al căror model a fost fixat de Baudelaire şi Rimbaud, ca acea evocare a primăverii ca „o pictură parfumată cu vibrări do violet" (*Nervi de primăvară*).

Tendința de a zugrăvi tablouri simetrice, construite, raționalizate, este depaşită acum. Poetul doreşte să noteze senzația sa nemijlocită, ingenuă şi dureroasă. Forma se dezorganizează în această aspirație către imediat, aşa încât nu o dată asistăm la o frângere a ritmului, ca în *Spre toamnă,* unde după versurile de 8 şi 9 silabe cu factură regulată: „Şi nimeni nu ştie ce-i asta/ M-afund într-o crâşmă să scriu/ Sau râd şi pornesc înspre casă/ Şi-acolo mă-nchid

ca-n sicriu”, ritmul se schimbă brusc prin repețirea strofei inițiale cu neregulate versuri rnai scurte: „Şi mereu delirând/ Pe vreme de toamnă,/ M-adoarme un gând/ Ce mă îndeamnă:/ Dispari mai curând!”... În această nouă configurație limba se schimbă nu numai prin vocabularul mai familiar care primeşte şi unele, provincialisme, dar şi prin toate acele împerecheri de cuvinte ale vorbirii curente, ca d. p.: „Chiar pentru asta am venit să-ți spun” (*Cuptor*) ; „Să nu mai ştiu nimic, ar fi un singur mod” (*Nocturnă*) ; „Când pentru ftizici nu se ştie ce noi surprize vor veni” (*Nervi de toamnă*); „De această întâmplare, atât de rău mi-a părut” etc. forme prozaice, cum întâlnim adeseori, şi la Adrian Maniu, care nu trebuiesc înțelese însă ca nişte concesii făcute graiului vorbit, inexplicabile ca atare la nişte poeți de notații scriptice ca aceştia , ca o expresie (de altfel, deliberată) a naivitații lor ca un mijloc de a sugera cititorului lipsa de artificiu în exprimarea emoției directe.

Pe acest drum al notației imediate, mai departe, se găsesc acele înseilări de gînduri, acele crâmpeie imperfect acordate, produsul unei dezorganizări logice a gândirii, cum întâlnim în poeziile mai noi ale lui Bacovia, ca în acest *Requiem* : „Eram să te aştept prin parc/ Văzând că singurătați pe aici m-au oprit.../ Dar mereu aceleaşi uitări!/ Dar tot aceeaşi poezie la infinit?!/ Filosofia vieții mi-a zis:/ Uneva este, cu mult mai departe.../ Atâtea, şi-atâtea... lasă!/ Visezi ca din carte!”

Procedeul revine şi în proza poetului unde întâmpinăm de atâtea ori reproducerea „gândirii nedirijate”, a vorbirii interne, ca în teoria şi practica suprarealiştilor pe care nu este de loc sigur că Bacovia i-a frecventat vreodată. „Câte nu ascult eu – notează scriitorul în *Dintr-un text comun* – Sunt intr-o cârciumă, tu înțelegi... poate eram simpatic ca un poet al *Scânteilor galbene*, al *Vremurilor de plumb*... încolo tăcere... Printr-o confuzie se spune că am cunoscut pe acest călugăr... M-am lasat să mă observe atâți vânzători, dar m-am gândit unde se petrec aceste fapte... Este aceasta vreo resemnare de a compărea, şi ca aceşti negustori să-mi producă material ziaristic în schimbul unei remunerări care, pentru moment, are aparența unei satisfacții... Sau... noi nu răspundem de cele ce scriem... Aceste păreri pot ei luate de oriunde... Se întunecă... Vinuri stricate... numai câțiva bani”.

Ne întrebăm însă dacă cu acestea nu ajungem la marginea extremă a literaturii şi dacă înclinarea, valabilă în sine, de a capta, dincolo de rigiditățile formei, imediatiatea sentimentului, nu atinge în acest punct tagăduirea însăşi a artei literare? Este o întrebare care poate fi pusă şi careia i se poate da chiar un răspuns afirmativ când recitirea întregei opere poetice a lui Bacovia a reînviat în noi cîteva din cele mai alese satisfacții literare încercate în şirul lung al anilor.

Teme

1.

ION NEGOIȚESCU
(1921-1993)

Schiță bio-bibliografică

1. Repere biografice

Născut la 10 august 1921 în Cluj. Urmează studiile primare şi secundare în oraşul natal, unde tremină şi Liceul „C. Angelescu”, în 1940. În timpul studenției debutează cu versuri la *Națiunea română* din cluj (1937). Se înscrie, în 1940, la Facultatea de Litere şi Filosofie a Universității din Cluj, refugiată, din cauza dictatului de la Viena, la Sibiu. Aici tânărul **IN** debutează în beletristică (cu scurtul roman *Povestea lui Ramon Ocg*, 1941) şi critică (*Despre mască şi mişcare*, 1944). În 1943, redactează şi semnează, sub pseudonimul „Damian Silvestru”, *Manifestul Cercului Literar* adresat lui E. Lovinescu (apărut în *Viața* din 13 mai 1943). În acestă perioadă colaborează la numeroase publicații (*Țara*, *Luceafărul*, *Transilvania*, *Saeculum*, *Vremea*, *Kalende*, *Universul literar* ş.a.). Conduce *Revista Cercului Literar* (1945), iar, după revenirea Universității la Cluj, încearcă să editeze aici revista *Euphorion*, rămasă însă în stadiu embrionar. În 1947 primeşte un premiu al Editurii Fundațiilor Regale pentru manuscrisul *Poeți români*, dar instaurarea regimului comunist împiedică publicarea volumului şi îl reduce pe critic la tăcere. Lucrează ca bibliotecar la filiala din Cluj a Academiei (1948-1952). Revenit pentru un scurt timp în viața literară (1956-1958), este acuzat de acțiuni subversive şi întemnițat la Jilava (1961-1964). După eliberare, e redactor la *Luceafărul* (1965-1967) şi *Viața românească* (1968-1971). Colaborează la o serie de publicații importante din țară. În 1968 publică în *Familia* planul pentru o eventuală *Istorie a literaturii române*, toată activitatea sa critică fiind subordonată acestui țel major. Aderă la mişcarea inițiată de Paul Goma, motiv pentru care e urmărit de Securitate. În 1980 se exilează în Germania, stabilindu-se la München. Coordonează *Caietul de literatură* al revistei *Dialog* şi citeşte texte critice la posturile de radio „BBC”, „Europa liberă” şi „Deutsche Welle”. Moare în München, la 6 februarie 1993.

2. Opera critică

Scriitori moderni, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1966; ediția a II-a, 2 vol., Editura Eminescu, 1996-1997.

Poezia lui Eminescu, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968; ediția a II-a, Editura Eminescu, Bucureşti, 1970; ediția a III-a, Editura Junimea, Iaşi, 1980.

E. Lovinescu, Editura Albatros, Bucureşti, 1970.

Însemnări critice, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1970.

Lampa lui Aladin, Editura Eminescu, Bucureşti, 1971.

Engrame, Editura Albatros, Bucureşti, 1975.

Analize şi sinteze, Editura Albatros, Bucureşti, 1976.

Alte însemnări critice, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1980.

Istoria literaturii române (1800-1945), Editura Minerva, Bucureşti, 1991; ediția a II-a, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002.

Scriitori contemporani, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994; ediția a II-a, Editura Paralela 45, Piteşti, 1999.

3. Referințe critice (selectiv)

Virgil NEMOIANU, *Critica lui Ion Negoițescu*, în *Calmul valorilor*, Editura Dacia, Cluj, 1971.

Ilie GUȚAN, *Ion Negoițescu*, în *Cercul literar de la Sibiu*, Editura Universității „Lucian Blaga”, Sibiu, 1995; *Critica estetică (Ion Negoițescu)*, în *Critica şi actul lecturii*, Editura IMAGO,

Sibiu, 1999; *„Manifestul” şi contextul*, în *Caleidoscop. Pagini de critică şi istorie literară*, Editura ALMA MATER, Sibiu, 2003.

Ovid S. CROHMĂLNICEANU, Klaus HEITMANN, *I. Negoiţescu*, în *Cercul Literar de la Sibiu şi influenţa catalitică a culturii germane*, Editura Universalia, Bucureşti, 2000.

Nicolae MANOLESCU, *Ion Negoiţescu*, în *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu*, vol. III: *Critica. Eseul*, Editura Aula, Braşov, 2001.

Gabriela GAVRIL, *Provocările lui Ion Negoiţescu*, în *De la „Manifest” la „Adio, Europa!”. Cercul literar de la Sibiu*, Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iași, 2003.

4. Profil

„Lovinescian” declarat încă de la începuturile sale critice, **IN** e atras îndeosebi de latura estetizantă („simbolistă”) a operei predecesorului său. Cu toate acestea, critica sa pare adesea mai apropiată de Călinescu decât de Lovinescu: histrionismul, hedonismul, gustul pentru aforism şi paradox, manierismul constituie puncte de convergenţă de netăgăduit cu G. Călinescu. De altfel, proiectată, printre altele, ca o reacţie polemică la călinescianism, opera lui **IN** nu face decât să radicalizeze concepţia critică a predecesorului său. Astfel, cunoscutul eseu despre Eminescu îşi propune să răstoarne imaginea încetăţenită a poetului în conştiinţa critică, atrăgând atenția asupra poemelor „plutonice”, de un dens romantism vizionar, ascunse sub masca „neptunică” a rigorii clasicizante. Călinescianismul lui **IN** se relevă însă cel mai clar în istoria sa literară; anunțată cu aproape un sfert de veac înaintea apariției sale, aceasta este finalitatea majoră a criticii lui **IN.** Din motive conjuncturale, dar şi datorită spiritului excesiv *à rebours* al autorului, rezultatul ultim se îndepărtează destul de mult de proiect. Mai întâi, *Istoria* lui **IN** tinde spre abolirea frontierelor între critică şi literatură, eliminând aproape orice „balast” biografic sau social; apoi, criticul suprimă aproape criteriul istoricității, stabilind cele mai îndrăzneţe (uneori chiar imposibile) conexiuni şi filiații între operele şi autorii literaturii noastre; în fine, tenta polemică a autorului răstoarnă adesea nejustificat ierarhiile literare preexistente, părând a-şi subordona materialul propriului proiect auctorial. Dincolo de aceste scăderi, opera lui **IN** rămâne, atât prin stil, cât şi prin unele intuiții fulgurante, una din coordonatele fundamentale ale criticii româneşti postbelice.

VIITORUL LITERATURII ROMÂNE[1]
(1945)

Tonul profetic din titlul care stă în fruntea acestor propoziții ar putea să pară mult prea pretențios, dacă, după cum se va vedea, n-ar lipsi aici tocmai aluzia divinatorie. Mai mult ca atât, şi aceasta iarăşi se va vedea îndată, „viitorul" cuprins în perspectivele ce s-au deschis nu e altceva dccât un trecut oglindit în propriile lui virtualități.

Am pornit, în adevăr, de la conştiința unui trecut valabil al literaturii române, căreia să i se poată sezisa, într-un veac de consolidare, sensurile subterane ce o animă, chiar dacă aceste sensuri sunt menite nestabilității celei mai largi, aşa cum o cere legea stilurilor. E vorba, bineînțeles, de nestabilități care în jocul lor caleidoscopic ascund sau desfac virtualitățile prime. Şi pare cu neputință să ocoleşti, într-o astfel de împrejurare, ideea specificului, care numai din cauza unor erori zgomotoase s-a compromis la noi. Despre specificul literaturii române, ca şi despre acel al oricărei literaturi, e firesc să se vorbească, de fapt, doar atunci când roadele mai multor anotimpuri şi ale unor intervaluri de fecundități stilistice variate oferă materialul substanțial pentru cercetare. S-a întâmplat totuşi ca, în literatura noastră şi într-o vreme când ea se afla încă în faza dibuirilor confuze, teoreticienii romantici şi patrioți să-i decreteze unicitățile şi specificul care să-i impună originalitatea față cu vechile tradiții europene. Căci acesta e adevărul banal: un fenomen spiritual cu cât e mai măreț şi mai universal, cu atât e şi mai specific; despre literatura italiană, despre cea franceză, engleză, germană, rusă ori înapoi, despre cea elină, se spune că sunt unice în miezurile lor proprii bogate, adânci şi ample totodată. Orgoliul şi ambiția înaintaşilor noştri creşteau, însă, din păcate pe pragul unei literaturi culte încă haotice şi de influențe cotropitoare, dezorientante. Tradiția care să confirme temeiurile specificului (ceea ce implica autenticitatea mult râvnită) nu se afla la acea epocă decît în literatura populară. Cu cât foc, cu câtă speranță, cu câtă romantică pasiune au întreprins scriitorii vremii, un Alecsandri, un Russo, marele Eminescu însuşi, dezgroparea tradiției literare anonime, acele relicve pure în arhaismul lor, păstrătoarele dimensiunilor specifice! În setea de a umple golul veacurilor anonime, sămănătoriştii au răsturnat conceptul specificului, a cărui fatalitate, distinctă în straturile trecutului, a devenit brusc o fatalitate proiectată cu efecte mari şi contradictorii pe zidul viitorului.

Eroarea fundamentală era în neştiința acestor romantici nesățioşi cu privire la modalitățile de structură ale artelor populare, diferențiate de cele culte. Dimensiunile, coordonatele stilistice ale literaturii populare aparțin unei

[1] Apărut în *Revista Cercului literar*, nr. 3, 1945. Reprodus deupă *Scriitori moderni*, Edirura pentru literatură, Bucureşti, 1966.

structuri în ea însăşi deosebită de literatura majoră cultă, bazată pe individualități creatoare. Ca atare, aplicarea categoriilor stilistice a două lumi atât de diferențiate nu putea rezista. Coordonata etnicului, de exemplu, atât de esențială în literatura anonimă, populară, şi de care se leagă în consecință o seamă de categorii, pierde enorm din importanță, devine de multe ori chiar disparentă în cazul literaturii culte. Se cunoaşte, bunăoară, faptul că în poezia franceză (fie lirică, fie dramatică) tema sau numele antice, de substanță umanistă, au invadat până la a deveni specifice. Lucru esențial numai pentru poezia cultă, relevabil prin singură metoda analizei estetice.

Nu se pot nega înrâuririle excepționale, în literatura noastră, pe care poezia populară le-a exercitat asupra celei culte. La Eminescu există filoane numeroase de o fecunditate splendidă. Însă toate motivele de sursă anonimă s-au asimilat, contribuind la organizarea unei structuri poetice cu desăvârşire noi, mai puternică în fiecare din componentele sale, decât întreaga sumă a specificităților anonime, populare, şi aceasta nu atât cantitativ, cât calitativ. Structura cea nouă era tipic romantică, în sensul romantistnului german, iar rodul ei suprem e viziunea voievodului androgin, sublunar.

Şi mai specifică, în sens național, pare să crească poezia lui Arghezi, deşi uneltele ei s-au depărtat incalificabil de sorgintea populară, constituindu-se chiar în sensul unor evoluate şcoli apusene. Ar fi de ajuns dacă am aminti, dintr-o complexitate de specificuri, pe unul, foarte caracteristic, al Psalmilor. în aceste invocări ale divinității s-a strecurat o perfidie curioasă, o viclenie căreia Dumnezeu aproape să-i cadă pradă. Tonul viclean şi aparent candid cu care Dumnezeu e chemat să se înfățişeze simțurilor înşelătoare ale omului, umoarea cvasi ironică, împinsă câteodată până la mînie, cu care se împrejmuie psalmistul, glasul mieros care atrage în cursa poetică pe Dumnezeu sensibil la vrăjirile artei, umilința prefăcută a acestui teolog de mari apetituri panteiste, nu sunt oare laolaltă un specific potrivit însuşi țăranului român? Dar un specific ce n-a putut lua ființă în literatura populară, tocmai din constrângerile structurii ei.

Ceea ce au fost umanitățile care au nutrit copios renaşterea franceză, a fost în parte – alături de folclor – pentru literatura noastră descoperirea culturilor apusene, asimilate cu un apetit devorator. În limba de abia ieşită din Evul Mediu, încă şovăitoare, barbară, deşi materialul originar era rupt din limba marii civilizații a Romei, s-au revărsat stările lirice ultime, rafinate, ale artelor europene. În acest nou aliaj, uluitor, s-a născut poezia română. Specificul ei, se înțelege, aparține altei lumi decât cea populară. Iată, în distanța dintre două sonete, procesul de formare a poeziei române, căreia nu-i mai răspunde nici numai jalea metafizică, fără nume, nici numai alegoria blândă a Mioriței:

Ah! singur văz că-s, Doamne îndurate,
care-nainte-ți cu nimic s-arată,
ca şi-o unealtă veche, lăpădată,

sărac şi-n lume fără direptate.
Gemme şi aur din comori bogate
n-am să-ţi aduc eu, ci numai o biată
inimă, care ţie-ţi e-nchinată,
deşi n-o vezi în sânul meu cum bate.

Ţie-ţi trăieşte ea şi ţie-ţi moare,
tu singur eşti al ei patron în lume.
Pe fagi, pe ceri, pe piatră şi pe floare,
Scrie-ţi-voi, Doamne, lăudatul nume,
ca să rămână până când un soare
va fi pe cer şi marea va să spume.

Acesta e al lui Timotei Cipariu, filologul latinist, care a încercat să dea limbii româneşti sonul alb, marmorean, legănarea calmă, aerată, profilul pur, arcadic, al versurilor lui Petrarca. Deşi rudimentară încă, legătura dintre cuvinte are o logică frumos severă, clasică, efortul resimţindu-se în resorturile fin cerebrale, faţă cu organicitatea aproape vegetală a versurilor populare.

Celălalt e al „decadentului" Macedonski, al focosului risipitor de miraje, care cu o artă lucidă, beată de propriile-i străluciri, a încercat incantaţia „nestematelor" virgine şi crude ale aceleiaşi limbi avide de formă :

Aici sunt giuvaiere ce-mpart cu dărnicie.
Cristalizate fost-au de mine-n focul vieţii,
Şi-n apa lor răsfrânt-am minunea tinereţii,
Iar de-artă şlefuite sunt azi pe vecinicie.

Făcut-am cea mai aspră şi grea ucenicie,
Dar tot le-am smuls din suflet în faptul dimineţii,
Mai limpezi decât ochii de vis ai frumuseţii.
Si tot le-am dat, în urmă, nespusa trăinicie.

De-acuma, vârsta poate peceţile să-şi pună
Pe omul de-azi şi mâine, iar moartea să-1 răpună.
Aceste nestemate cu apă neclntită,

Sfidând a duşmăniei pornire omenească,
Si stând într-o lumină mereu mai strălucită.
Să piară n-au vreodată şi nici să-mbătrânească.

E egal de „neclintită" apa atât de adânc limpede a devoţiunii din „sunetul" lui Cipariu cu aceea a trufiei sonetului lui Macedonski. În ambele, sensibilitatea ca şi materialul poetic ce o încarnează s-au structurat după un model înalt, în care se va oglindi de acuin înainte toată poezia română. Specificurile ei vor răspunde mereu acestui curs nou, în care ele îşi vor izbucni latenţele sau se vor naşte ca din nimic. Un astfel de specific a şi apărut în poezia noastră contemporană, dintr-o latenţă care şi-a mai cutezat reflexele: balcanismul. Mărturiile balcanismului sunt numeroase, în Arghezi, în Barbu, în poetul Mateiu Caragiale ca şi în prozatorul, în Ilarie Voronca. Ceea ce n-a

putut nimeni să numească atunci ca un specific al literaturii noastre, fiindcă pe timpul prodigiosului Anton Pann nu se constituise încă în accastă privintă o tradiție sondabilă, s-a evidențiat dcplin în anii Isarlîkului şi ai Florilor de mucigai. Balcanismul a apărut o dată cu viața noastră urbană, şi atunci când materialul poetic se şlefuise îndeajuns în retortele inaugurate de un Cipariu, perfecționate de un Macedonski. Violente erupții de balcanism s-au produs până în îndepărtata literatură franceză, prin condeiul, desigur mult prea senzațional, al lui Panait Istrati. Aşadar, tot atâtea dovezi ale unui specific născut în clipa când unicitățile populare au fost depăşite istoric, făcând loc celor ale urbanității noastre culte, ale structurii noastre majore.

Dacă procesul de constituire a poeziei majore a urmat o linie azi descifrabilă în chiar sensul păstrat până la ora actuală, proza epică românească nu s-a abătut nici ea de la o axă devenită cu timpul vizibilă, împrejurul căreia s-a structurat şi prin care şi-a desfăcut virtualitățile specifice. Romanul lui Filimon, după cum putem vedea astăzi, n-a fost numai întâia încercare mai solidă a genulni, dar în acea societate muzeală, de compoziție monografică, în unde satirice şi moraliste, s-a născut cel mai specific erou al literaturii române de până acum: Dinu Păturică. Cu alte identități, dar cu aceleaşi impulsuri sociale, el s-a numit, când s-a legat de moşii, Tănase Scatiu, iar când spiritul lui aventurier s-a copt estetie până la starea cea mai pură şi în metropola cu articulațiile urbane definitive, numele lui a sunat fălos, cu o sonoritate nestingherită: Lică Trubaduru. Pentru ca acest produs al aventurii să apară, încoronare a efortului de un veac al urbanității româneşti, Hortensia Papadat-Bengescu i-a creat o societate amplă, de snobi iluştri, de monştri în serii, de palate şi sanatorii, în care luxura şi rafinamentul, morbiditatea şi opulența să fie coloanele de susținere ale celui mai perfect edificiu epic din literatura noastră.

Şi dacă Arghezi e poetul național, în sensul viziunii celei mai cuprinzătoare a lumii lirice româneşti, Hortensia Papadat-Bengescu e romancierul în opera căruia a străbătut pulsația cea mai profundă a societății burgheze româneşti, prin artera umflată de sânge a metropolei bucureştene. Ca-pitala României îşi scoate la lumina artei fața unică, acel amestec de oriental şi occidental, acea complexitate curioasă de moravuri, care uneşte deopotrivă salonul snob al cetății apusene cu promiscuitatea lascivă a târgului balcanic. În cuprinsul de viață al familiei Hallipa se întrepătrund nenumăratele tentacule ale societății româneşti, îmbrătişând cu aceeaşi aviditate decadența aristocrației funciare, naşterea şi rapida ascensiune a marii burghezii, invazia precisă a celei mici şi formația autentică a interlopei bucureştene. Toate aceste straturi fiind dominate transversal de Lică Trubaduru, „eroul național” al arivismului.

Întreprinsese mulajul epic al urbanității noastre tinere şi marele Caragiale, cu uneltele lui satirice, amnare, ce au triumfat mai ales în comedia de

moravuri, devenită şi ea vârf al specificului românesc, aşa cum s-a structurat în ceea ce se numeşte acum caragialism. Din aceeaşi substanță e şi deliciosul roman al lui G. Călinescu, Enigma Otiliei, unde s-au unit metoda lui Balzac şi umoarea teribilă a lui Ion Luca, peste aceeaşi societate de Bucureşti poltron şi zurliu, iar Stă-nică Rațiu din acest roman e văr bun cu Lică Trubaduru şi nepot al lui Ghiță Pristanda. Ai aceleiaşi lumi sunt doctorul Walter şi Salema, Pascalopol şi Otilia. Fire nevăzute îi leagă laolaltă pe toți, în specificul urbanității româneşti.

Din cele enumerate până aici se poate desprinde constatarea că peste toate încercările romantice de a idealiza un fond românesc arhaic, o metafizică populată de fantome niciodată verificabile, a crescut fără program, ca o țâşnire autentică şi impresionant de puternică, o lume lirică şi epică de timbru specific, ce se poate urmări cu precizie de-a lungul întregului veac de literatură românească modernă. Din punct de vedere critic şi estetic, se impun consecințe deosebit de însemnate. În primul rând şi cea mai importantă estc aceea că, fără să bănuim, în deplina sa libertate, specificul literaturii române s-a născut şi s-a dezvoltat în faze tot mai impresionante, clădind marii literaturi viitoare un fundal valoros. Nu se poate şti dacă, mai departe, sensul literaturii române va fi acelaşi, condițiile sociale care 1-au făcut cu putință deocamdată aşteptând a fi schimbate în viitor. Dar un lucru e absolut cert: literatura română e capabilă să-şi croiască limite proprii, în cadrul cărora va avea de cucerit biruințele cele mai semețe.

TUDOR ARGHEZI (1880-1967)[1]
(1991)

Tudor Arghezi a revoluționat nu mai puțin limbajul prozei decât al poeziei noastre. În opere care s-au succedat impetuos de-a lungul unui harnic deceniu, el a săltat pe de o parte genul hibrid al poemului în proză (*Cartea cu jucării* – 1931 şi *Ce-ai cu mine, vântule?* – 1937) din sfera valorilor minore, unde în ciuda atâtor merite îl menținuseră totuşi un Macedonski sau un Anghel, în aceea a marii arte: gingăşia, frăgezimea, prospețimea simțirii turnată în verb capătă deodată, prin condeiul său, proporții extraordinare, asemeni naturii ce se răsfață sub abundente ploi binefăcătoare, totul strălucind de candoare şi sănătate cosmică. Iată, între atâtea haruri ale firii şi lucrarea omului în univers: „Încet, încet se lasă seara, şi roata fuge mai repede, ca un vârtej. Scânteile zboară treptat mai departe, aruncate: în preajma tocilarului şi, pe întuneric, el ține cuțitul prin pipăire. Ora înnoptată pâlpâie ca un cimitir de candeli. Ora următoare străluceşte a biserică de Înviere; dune de lumină, vânturi de scântei, vifore de ghimpi şi de luciole se aruncă unele pesle altcle, într-un haotic incendiu de reci vâlvătăi. Ca dintr-o stropitoare de garoafe, plouă încovoiat şipotul electric de metale sfărâmate. Aruncătorul de aştri seamănă aştri. Tocila se amestecă de-a dreptul cu bolta şi cu nemărginirea, şi tocilarul, câlcând pedala roții, mişcă firmamentul şi roteşte pământul învăluit în trâmbe de stele”. Iar pe de altă parte, a dat prozei morale (*Icoane de lemn* – 1929, *Poarta neagră* – 1930, *Tablete din țara de Kuty* – 1933, *Cimitirul Buna-Vestire* – 1936) – chiar dacă în încercarea de a crea personaje şi situații epice a eşuat – vigoarea sălbatică trasă parcă direct din limba de foc şi năpârci a profeților din Biblie. Mai cu seamă în această proză moral programatică, tendențioasă, cu înverşunare angajată, el a liberat arhaismele de colbul trecutului îndepărtat şi neologismele de sfiala instalării lor în graiul românesc, dând tuturor cuvintelor acelaşi temerar statut de actualitate şi aceeaşi înaltă calificare artistică, smulgându-le deopotrivă din sintaxa tradițională cuviincioasă pe care a biciuit-o, a zdrobit-o, frământat-o altminteri, orânduind-o după gustul său propriu şi mai cu seamă conformând-o puterii sale de creație expresivă ieşită din comun.

Proza aceasta ne oferă cheile cele mai sigure spre ethosul profund arghezian, spre concepțiile şi sensibilitatea lui fundamentală, în conformitate cu monahia, şi jurnalistica pe care le-a profesat în viață şi prin care a dobândit o cunoaştere mai specială a neamului căruia el îi aparținea. În *Icoane de lemn*, ocupându-se de datina molitvelor la sărbătoarea Sfântului Dumitru, Arghezi observă: „Zecile de mii de oameni, veniți din toate părțile, timp de o săptămână muşuroind cu capcle, pălării şi căciuli dealul Mitropoliei sunt

[1] Apărut în 1991. Reprodus după *Istoria literaturii române (1800-1945)*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002.

poporul românesc. Asta e credința lui întreagă; întoarcerea lui Ioan asupra Gherghinei şi depărtarea lui de la Aniseta. Dacă Biserica şi cleru1 nu ar conspira cu el şi nu s-ar implica în aceste farmece, descântece, blesteme şi atentate, prezența Evangheliei în altare şi în sufletul poporului ar trece neobservată. Credinciosul înțelege pe Dumnezeu olteneşte: la preț bun rămâne muşteriu". Şi apoi, disociind legătura omului cu Biserica de aceea cu Dumnezeu: „Poporului nostru nu-i e foame de Dumnezeul bisericesc decât o dată pe an, un minut, şi o dată la zece ani zece minute. El cunoaşte alt Dumnezeu, al câmpului şi al luminilor boltite". Pentru ca, în paginile finale, întorcându-se asupra lui însuşi, să mărturisească: „Am venit să aducem Domnului celui din ipoteză rugăciunea cea mai pură, neliniştea noastră şi nehotărâtul nostru" – adică îndoiala şi frica. *Icoane de lemn* se constituie ca un continuu pamflet anticlerical, o diatribă necruțătoare ce nu se teme de vulgaritate şi blasfemie, împotriva clerului ortodox român, de la slujitorul cel mai umil până la purtătorii de tiară. În *Poarta neagră*, văzută de după gratiile închisorii, societatea burgheză românească, de la potentații zilei la administrație, de la oamenii de afaceri la slujitorii dreptății, apare în aceeaşi lumină aspră, zugrăvită de acelaşi condei vitriolant.

Cimitirul Buna-Vestire, sub forma unei parabole a învierii morților, se ridică cu obsedată fervoare satirică împotriva vieții politice şi academice româneşti (într-o vreme când la noi profesorii universitari erau prin excelență ministeriabili). *Tablete din țara de Kuty*, în sfârşit, este antiutopia totală (vizând nu utopia reală, ca la Orwell, ci societatea, contemporană, ca la Swift) – totală în sensul că rigoarea concepției şi organizătii cetății imaginare, coherența caracteristică genului sunt aici înlocuite de o dezordine impulsîvă de o incoherență entelehială ce fac din acest roman utopic o narațiune suprarealistă: civilizația triumfă prin obiecte imposibile şi idei absurde, menite să se anuleze unele pe altele, ca şi cum insulele utopice ale unui Rabelais lipsit de jovialitate s-ar fi adunat într-o singură horă infenală, într-o anarhică sinteză a monstruozităților lor reciproce, întreprinsă de un profet al nimicului. Ceea ce era local înainte, în pamfletele la adresa diferitelor sectoare ale societății româneşti, se generalizează acum, se contceptualizează. Mizantrop absolut, autorul pare să refuze însăşi ideea de organizare socială. organizare considerată prin ea însăşî fără noimă, căci lumea în sine este aberantă şi urâtă iar omul detestabil, într-însul oglindindu-se demiurgul care a creat-o.

În acest vast ciclu repulsiv, prozele lui Tudor Arghezi, moral axate, se dezvoltă dintr-o sensibilitate vizionară, fundamentată pe resentiment: verbul spumegă furios şi ura le străbate de la un capăt la altul cu toată puterea ei destructivă. Corupția şi ipocrizia lumii, pe care scriitorul o descrie cu atâta aplicație, ating dimensiuni apocaliptice, domnia lui Antichrist nemaiîngăduind nici o replică domolitoare, singura formă în stare să-i redea trăsăturile fiind grotescul în amestec cu morbidul. Fascinat însă de absoluitatea urâtului moral,

Arghezi – cu ethosul său teratologic – devine, în prozele sale, un incomparabil poet al ororii, al imundului, lubricului şi sordidului, al flegmei, vomei şi excrementelor, al secreţiilor fetide, al purulenţei şi verminei, al fiziologiei abjecte. Pentru că scârba şi greaţa îi declanşează imaginaţia creatoare, el transformă obscenitatea într-o metodă de lucru, pe măsura temperamentului său fabulos, ştergând astfel distincţia perimată dintre pornografie şi artă.

Nimic nu poate fi mai elocvent în acest sens, decât portretul pe care, în *Poarta neagră*, Tudor Arghezi îl face poetului: „Întotdeauna fiinţa lui exala un miros tare de lături cu ardei, şi-ţi închipuiai cu groază regiunea lui anală, ca un peisaj deranjat, în unda lui cleioasă, de mişcările profunde ale mormolocilor misterioşi. Întotdeauna dinţii lui au fost negri ca abanosul, cu rădăcinile sempitern îngropate în mâzga groasă, şi verde ca un mucigai, a fostelor alimente, măcinate cu câţiva ani înainte. Carnaţia de ivoriu a poetului gingàş al ceţii şi al capelurilor lui Watteau şi Fragonard, întotdeauna a puţit a hoit şi a saci de viermi. Pantalonii lui au atârnat întotdeauna în noroi, rupţi pe margini ca o ţoală, lăbărţaţi din fese ca o traistă. Şi s-a remarcat cu oroare fructul abundent al pântecului, constipat de lene câte două sâptămâni, deşelat în calâpuri compacte de câte zece kilograme, câte cinci şi şase calâpuri în porţelanul latrinii. Erau ca nişte mase mari de smochine pietrificate, cârămizii, fără forma clasică, lenitivă; căzute ca dintr-un sfincter rupt” – unde poţi descifra şi o categorie umană şi o realitate particulară şi – de ce nu? – autoportretul zugrăvit sub steaua unui narcisism înspăimântător.

Apariţia, în 1927, a culegerii de *Cuvinte potrivite* de Tudor Arghezi este cel mai mare eveniment pe tărâmul lirismului românesc dc la publicarea volumului de *Poezii* de Eminescu, în 1883. Pentru a doua oară, într-o operă temeinic articulată a literaturii noastre, versul capătă o siguranţă expresivă impunătoare datorită copleşitoarei originalităţi a sensibilităţii scriitorului. Spre deosebire însă de înaintaşul său, care – tânăr încă, dar bolnav – a lăsat pe seama criticului Titu Maiorescu alcătuirea şi tipărirea operei memorabile, Arghezi şi-a publicat singur – şi cu ce prezumţioasă întârziere! – volumul de versuri care debutează prin proclamarea conştiinţei, puternic luminată de orgoliu, a semnficaţiei epocale şi revoluţionare a poeziei sale. Programatic, *Testamentul* ce îniţiază Cuvintele potrivite explică lunga gestaţie a lirismului arghezian prin faptul că el reprezintă bilanţul sufletesc al veacurilor de civilizaţie autohtonă, implicând truda creatoare a celor mulţi – cu care se declară solidar – însă şi prin ticăloşiile istoriei, din al cărei depozit de ură justiţiară acest lirism îşi extrage energia plăsmutoare.

Cele mai adesea. versurile lui Arghezi dau seamă de programul anunţat. Caracterul principial revendicativ al poeziei argheziene, cu mânia ascunsă chiar şi sub meşteşugul său de „a-mpodobi tertipul cu gingăşii şi fleacuri”, se reelevă îndeosebi în *Psalmi*, unde Dumnezeu nu este invocat spre rugăciune sau laudă, spre iertare sau reculegere, ci spre a fi tras la răspundere pentru

misterul în care se învăluie, pentru inaccesibilitatea lui, pentru interdicția ce grevează cunoaşterea lui. În neputința-i umilitoare, omul arghezian abordează pe Dumnezeu cu viclenie, îl ține în şah, îl contestă. Fiindcă imaginea clară şi corectă a Celui de sus se refuză, omul îl amenință şi îi neagă existența, înlocuind această imagine refuzată cu o caricatură. Satanism romantic moştenit poate şi de la Macedonski, în orice caz probă formală supremă a expresionismului lui Tudor Arghezi, la care grotescul şi caricatura sunt instrumente vizionazre şi în opera căruia, mai mult decât în aceea a confraților săi, numele lui Dumnezeu se bucură de o frecvență îndărătnică. Poezia argheziană este covârşitor religioasă, chiar dacă religia poetului se clădeşte pe câtă superstiție pe atâta îndoială, radical ostilă fiind creştinismului instituțional ca şi, de altfel, în general ordinei sociale exprimate de ierarhii. Acel „Dumnezeu al câmpului şi al luminilor boltite", acea divinitate din afara Bisericii, prin care autorul *Icoanelor de lemn* definea pe (țăranul) român, îl defineşte în fond pe el însuşi. Un Dumnezeu cu care poți câdea la îndoială „olteneşte", în bine ca şi în rău, cu complicitatea popilor deținători de puteri magice, într-o lume în care religiozitatea înseamnă de fapt simț treaz pentru demonia creației divine, iar religia nu este altceva decât o neîntreruptă theurgie. Fie că discută cu Dumnezeu de la egal la egal, ca şi cu un cumătru, un vecin, un trecător oarecare, un tovarăş de afaceri, în termeni familiari şi poate chiar triviali; fie că i se adresează ironic condescendent luându-l cam peste picior, sau prevenitor ca unui ins dintr-o clasă socială superioară ori ca unui prelat respectabil, ori ca un răzvrătit care are ce reproşa stăpânului; fie că disputa rămâne fără concluzie sau sfârşeşte cu ciudă, cu scârbă, cu disperare, cu umilirea omului înfrânt, ori cu mulțumiri nu lipsite de îngâmfare gospodărească pentru distribuitorul harurilor şi binefacerilor de sus, fondul pe care se proiecteazâ o atare dispută rămâne panteistic neliniştitor sau suspect reconfortant: totul este divin, totul indică prezența Domnului, dacă el există, după cum absența lui cască un gol înfricoşător, un abis de frig şi pustiu, singurătatea pândind omul de pretutindeni, în caz că el nu există.

Exemplar document al prezenței unanime, panteistice a divinității în natură, poemul *Iese vatra*, care sfârşeşte cu versurile „Unde cauți, rugă, şoapte/ Şi biserici zi şi noapte", provoacă totuşi nu un simțământ de certitudine şi de integrare liniştitoare, ci de tulburare, de incertitudine ocultă. În căutarea împărtăşirii mistice, a comuniunii depline cu Dumnezeu Arghezi concepe dionisiac această uniune divină, ca o beție, ca o voluptate dezagregantă şi probabil degradantă obnubilare a conştiinței (*Cântec de boală*). Că sursa acestui misticism nonconformist poate fi satanică, poetul resimțind-o ca atare, ne-o dovedeşte poemul *Între două lumi*, unde dorința identificării cu Isus pe cruce răspunde refuzului Domnului de a se revela. Aproape niciodată poetul nu rămâne dator lui Dumnezeu, pe care îl pune la punct fie prin subversiune linguşitoare, murmurând în dorul lui, trăgându-l pe sfoară cu falsă inocență. fie

tratându-l de impostor şi demascându-l. Toate acestea apărând cu atât mai teribile, cu cât arta marelui poet e mai insidios convingătoare, grea de dulceaţa păcatului. La Arghezi, vorbind în doi peri, culeasă de pe la hramuri ca şi din iarmaroace, are perfide rezonanţe maieutice, tulburând adâncurile fiinţei răscolite. Căci dialectica poetului e gravă prin însăşi alcătuirea sa, dacă ţinem seamă de împrejurarea că, aşa cum o recunoaşte, Arghezi se adresează Domnului „celui din ipoteză" la îndemnul neliniştii şi nehotărârii dintr-însul. Atitudinea lirică argheziană fundamentală este aceea a unui necredincios chinuit de necredinţa sa, a unui ateu religios. Iată de ce, mai puternică – decât sentimentul prezenţei ipotetice a lui Dumnezeu este totuşi starea de perpetuă clătinare a conştiinţei, incertitudinea existenţială a eului liric, neantul invadând de peste tot omul înfrânt, strivit între *stepa de jos* şi *stepa de sus*, impunându-i chiar un simţământ de ruşine existenţială. Poemul *Transfigurare* trebuie aşadar interpretat ca o falsă năzuinţă mistică, o mistică neagră, infernală, o uniune nu cu lumina divină ci cu întunericul satanic, o împărtăşire cu neantul, oribilă şi *jenantă*: „Cine mai bate, nu sunt acasă,/ Cine întreabă, lasă.../ Cui pot să-i mai ies în drum/ Cu suftetul meu de acum?" De fapt, eul liric este confruntat aici cu acel adversar numit de Arghezi eufemistic-mitologic *Cine*, *Cineva*, *Cine-ştie-Cine*, întruchipând angoasa pură a insului înstrăinat nu mai puţin de celălalt decât de sinele ce şi-a pierdut identitatea şi sensul şi se pierde în nesiguranţa propriei sale interogaţii şi în imposibilitatea oricărui răspuns: „Glasuri mă strigă cu nume străine,/ M-aţi chemat pe mine?/ Sunt eu cel căutat?/ Mi se pare că vântul s-a înşelat" (*Mă uit*).

După *Cuvinte potrivite*, cu diversitatea lor sensibilă, culegerea de versuri următoare, *Flori de mucigai* (1931), tot atât de fermă estetic în unitatea ei tematică, ne înfăţişează un Arghezi concentrat exclusiv asupra mizeriei umane ca fenomenalitate socială (cu originea expresivâ în mai vechile *Pui de găi* şi *Blesteme*). Poezie obiectivă, lipsită de dramatism, dar nu mai puţin zguduitoare prin temeritatea limbajului ei despuiat, frust. O întoarcere la naturalismul care este sursa expresionismului, doar prin forma evoluată a acestuia devenind de fapt cu putinţă poezia naturalistă. În *Flori de mucigai*, naturalismul e la fel de poetic, prin brutalitate şi cruzime, ca şi simbolismul din *Les chants de Maldoror*. Apoi *Cărticică de seară* (1935) şi *Hore* (1939), fiecare cu individualitatea sa artistică, sunt coloanele care, în continuarea celor dinainte, menţin lirismul arghezian în înălţimea încă iniţial cucerită. În culegerile ulterioarc, scriitorul veritabil îşi mai spune câteodată cuvântul, dar cele mai adesea se reproduce pe sine în stereotipii „argheziene", fabricate fără valoare, ori chiar în producţia cea mai joasă a realismului socialist, căruia acest poet într-adevăr naţional nu i-a putut rezista: antropologia lui negativă şi secătuirea prin vârste a vocaţiei lui spirituale au contribuit probabil la aceasta.

Teme

1.

NICOLAE MANOLESCU
(n. 1939)

Schiță bio-bibliografică

1. Repere biografice

Se naşte în Râmnicu Vâlcea, la 27 noiembrie 1939, într-o familie de intelectuali de orientare liberală, motiv pentru care părinții săi au parte de persecuții din partea regimului comunist. Urmează studiile primare şi secundare în Râmnicu Vâlcea şi Sibiu. În 1956 îşi încheie liceul („Gheorghe Lazăr") la Sibiu şi se înscrie la Facultatea de Filologie din Bucureşti. După un an de exmatriculare (din cauza „dosarului") în intervalul 1958-1959, absolvă facultatea în 1962. Debutează în publicistică în revista *Viața românească* (1961) şi în volum în 1965. Este preparator (1963), asistent, lector (1968) şi, din anul 1990, profesor universitar la Facultatea de Litere a Universității din Bucureşti. În 1962, G. Ivaşcu îi încredințează cronica literară la revista *Contemporanul*, cronică pe care **NM** o ține săptămânal aproape neîntrerupt (din 1972, la *România literară*) timp de 31 de ani. În 1974 devine doctor în filologie. Din 1990 e directorul şi editorialistul revistei *România literară*. În deceniul zece intră în politică: e membru fondator şi preşedinte al Partidului Alianței Civice, apoi membru al Partidului Național Liberal; senator de Sibiu şi candidat la preşedinția României.

2. Opera critică

Literatura română de azi. 1944-1964. Poezia, proza, dramaturgia, Editura tineretului, Bucureşti, 1965 (în colaborare cu Dumitru Micu).

Lecturi infidele, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1966.

Metamorfozele poeziei, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1966; ed. II, 1996.

Contradicția lui Maiorescu, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1970; ed. II, 1974; ed. III, 2000.

Teme, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1971.

Teme 2, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1975.

Introducere în opera lui Alexandru Odobescu, Editura Minerva, Bucureşti, 1976.

Sadoveanu sau Utopia cărții, Editura Eminescu, Bucureşti, 1976.

Teme 3, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1978.

Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc, Editura Minerva, Bucureşti, vol. I: 1980, vol. II: 1981, vol. III: 1983; ed. II, 1991, ed. III, 1999.

Teme 4, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1983.

Julien Green şi strămătuşa mea. Teme 5, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1984.

O uşă abia întredeschisă. Teme 6, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1986.

Despre poezie, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1987; ed. a II-a, 2002.

Desenul din covor. Teme 7, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1988.

Istoria critică a literaturii române, vol. I, Editura Minerva, Bucureşti, 1991; ed. II, 1997, ed. III, 2002.

Cărțile au suflet, Editura Moldova, Iaşi, 1995.

Poeți romantici, Editura Fundației Culturale Române, Bucureşti, 1999; ed. II, 2002.

Metamorfozele poeziei. Metamorfozele romanului, Editura Polirom, Iaşi, 1999; ed. II, 1996.

Arhivele Paradisului (un dialog cu Mircea Mihăieş), Editura Brumar, Timişoara, 1999.

Teme (în selecția autorului), Editura Universalia, Bucureşti, 2000.

Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu, 3 vol. (vol. I: *Poezia*; vol. II: *Proza. Teatrul*, vol. III: *Critica. Eseul*), Editura Aula, Braşov, 2001.

Poeți moderni, Editura Aula, Braşov, 2003.

Lectura pe înțelesul tuturor, Editura Aula, Braşov, 2003.

3. Referințe critice (selectiv)

Eugen SIMION, *N. Manolescu*, în *Scriitori români de azi*, ediția a doua revăzută și completată, Editura Cartea Românească, București, 1978; *Cititul și scrisul*, în *Moartea lui Mercuțio*, Editura nemira, București, 1993.

Mircea MARTIN, *Portretul criticului ca „bătrân" cronicar*, în *Singura critică*, Editura Cartea Românească, București, 1986; *Nicolae Manolescu*, în *Dicționarul scriitorilor români* (coordonatori: Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu), vol. III (*M-Q*), Editura Albatros, București, 2001.

Totul despre Nicolae Manolescu, ediție îngrijită de Mircea Mihăieș, Editura Amarcord, Timișoara, 1995.

Monica SPIRIDON, *Tertium non datur*, *„După douăzeci de ani"*, *Cronică la o premieră absolută: „Istoria critică a literaturii române"*, *Strategii de lectură*, în *Apărarea și ilustrarea criticii*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1996.

Mihai VAKULOVSKI, *Nicolae Manolescu*, monografie, antologie comentată, receptare critică, Editura Aula, Brașov, 2000.

Mircea MIHĂIEȘ, *Scutul lui Perseu. Nicolae Manolescu între oglinzi paralele*, Editura Curtea Veche, București, 2003.

Alexandru LASZLO, *Criticul literar Nicolae Manolescu*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003.

4. Profil

Unul dintre cei mai importanți critici postbelici, **NM** s-a afirmat și s-a consacrat mai ales datorită cronicii literare pe care a ținut-o, săptămânal, timp de trei decenii. Această constanță nu se privită doar ca o tentativă perseverentă de a stabili ierarhii și disocieri în spațiul fluctuant al actualității, ci dobândește, în condițiile fostului regim, semnificația unui adevărat act de afirmare incontestabilă a autonomiei esteticului în fața unui sistem opresiv. O dată cu consacrarea, longevitatea cronicarului a generat și prejudecata unui simplu foiletonist, cu toate că activitatea lui **NM** este mult mai complexă și mai diversificată. Dacă seria de *Teme* constituie încă un ansamblu eseistic eterogen (adunând laolaltă impresii de lectură, „lecturi infidele" și considerații pătrunzătoare de natură teoretică), o dată cu monografiile despre Maiorescu, Odobescu și Sadoveanu critica manolesciană își dovedește valențele arhitectonice, susținute de o neobosită demonie speculativă. Cele două mari sinteze consacrate romanului și poeziei nu fac decât să confirme apetitul teoretic și hermeneutic al criticului, oferind două tablouri plauzibile asupra fenomenelor amintite. Despărțirea de Călinescu (modelul de tinerețe al lui **NM**) se produce o dată cu apariția primului tom din „istoria critică" a literaturii române, unde autorul suprimă componenta factologică a istoriei literare, leagă autorii de epoci prin intermediul nivelului genurilor și stilurilor și dezvăluie prin urmărirea receptării critice a cum ajunge să devină literatura o densă țesătură topologică. Poate mai mult decât alte scrieri, *Istoria* arată că emotivitatea și disponibilitatea simpatetică nu ar fi putut asigura prestigiul criticii lui **NM** dacă nu ar fi fost dublată de un rece pragmatism al interpretării.

COPACII ŞI PĂDUREA[1]
(1979)

Aproape toate revelaţiile intelectuale ale adolescenţei mele au fost legate de noţiunea de „sistem”: cu alte cuvinte, mi-a venit mai uşor să observ şi să memorez relaţia, legătura, raportul dintre două lucruri decât lucrurile înseşi, care nu-mi spuneau nimic înainte de a reuşi să le includ într-o clasă generală. În sensul obişnuit al expresiei, pot spune că n-am avut niciodată spirit de observaţie şi, cu atât mai puţin, memorie. Nu ţin minte nici cum arăta cutare fost coleg de liceu, nici cum îl chema. Oameni care mi-au făcut bine sau rău au pierit din mintea mea: au rămas, câteodată, răul sau binele. Dacă voi ajunge la vârsta memoriilor, îmi va fi cu neputinţă să redau ceva din atmosfera, întâmplările, figurile, vorbele, în mijlocul cărora am trăit. Îmi va fi mai la îndemână să le inventez! Şi, inventându-le, să le sistematizez în raport de o idee. Mă întorc de unde am pornit. Nimic nu izbutea să mă atingă, din punct de vedere intelectual, să se fixeze în capul meu, dacă mi se înfăţişa, aşa zicând, în stare naturală. Cărţi, personaje, peisaje livreşti au dispărut în cel mai insondabil neant. Mi se întâmplă să le reiau ferm convins că nu le-am citit nicicând şi, de n-ar exista mărturii incontestabile, nici nu m-aş lăsa convins. Altele nu, sunt încă proaspete, deşi au trecut nu mai puţini ani de când le-am avut sub ochi ultima oară. Ceea ce determină această deosebire de tratament nu e un element intrinsec al literaturii citite, ci o însuşire a felului meu de a învăţa, bazat pe descoperirea unor relaţii sau legi generale şi pe neglijarea particularului.

Pe la 11-12 ani citeam Jules Verne. Îmi plăcea şi nu-mi plăcea. Când, într-o zi, după ce citisem câteva romane şi mă pregăteam să renunţ (căci confundam personajele şi aventurile lor şi aveam mereu impresia că „amestec” între ele romane diferite), am avut o revelaţie. Ea m-a făcut să continui lectura, să caut toate celelalte cărţi ale lui Jules Verne şi să le sorb literalmente. Ce descoperisem? După aproape treizeci de ani, uitasem descoperirea mea, dar deunăzi, încercând să explic fiului meu (care citeşte, el, acum, pe autorul *Insulei misterioase*) un anumit lucru, ea mi-a revenit brusc în minte cu toată limpezimea. Descoperisem că tot ce se întâmplă eroilor julesvernieni, într-un prim moment, – când naufragiază, ajung pe o insulă de corali sau în gheţurile nordului, sunt închişi în fortăreţe de unde nu e ieşire şi aşa mai departe, – e naiv şi adesea greu de explicat. Cum de a rămas căpitanul Hatteras fără amnar, în Arctica? Nu-şi putea lua mai multe, dată fiind importanţa focului pentru exploratori? Întrebările mi le-am pus şi eu şi mi-au fost puse din nou acum de către fiul meu. Ei bine, pe Jules Verne pare a nu-l interesa deloc în ce

[1] Apărut în *Steaua*, nr. 11, noiembrie 1979. Reprodus după *Teme 4*, Editura Cartea Românească,Bucureşti, 1982.

împrejurări eroii lui dau de greu, ci doar situația limită ca atare în care, o dată aflați, eroii sunt siliți să apeleze la imense resurse de inventivitate spre a se salva. Acest al doilea moment este, în ochii scriitorului, singurul cu adevărat interesant. Peste primul trece repede, folosind clişee. În al doilea, e un maestru. Cine mai ştie în ce împrejurări au naufragiat eroii *Insulei misterioase*? Dar cine poate uita cum au luat ei lumea de la capăt, Robinsoni imaginativi şi curajoşi? Am fost atât de intrigat de descoperirea mea, încât am vrut s-o verific cu tot dinadinsul pe cât mai multe romane. Din acea clipă n-am mai încurcat nimic şi n-am mai uitat nimic. Aveam „legea", magnetul care ordona pilitura, criteriul de clasificare, grila. Ca să mă atragă un lucru, trebuie să-i găsesc o asemănare cu un altul: şi, odată puse la un loc, să pot specula asupra relației dintre ele. Lucrurile în sine îmi sunt indiferente: mă fascinează analogiile, raporturile, categoriile, tipurile, schemele.

Ah, deşi n-am, cum spuneam, memorie, ce bine țin minte ziua de iarnă timpurie, pâcloasă, de acum vreo treizeci de ani, în care am învățat la şcoală despre tabloul periodic al elementelor al lui Mendeleev! Nu eram nici bun, nici prost la chimie, pur şi simplu mi se părea că această ştiință nu mă priveşte. Dar tabloul lui Mendeleev era altceva decât formulele, valențele, reacțiile şi restul (ca să nu mai vorbesc de latura practică, de laboratorul în care nu deosebeam o instalație de alta nici după ani de folosire!). El mi-a dat o voluptate intelectuală cum nu mai cunoscusem. Ordinea universului chimic mi s-a părut mai frumoasă decât o operă de artă. Iată – mă gîndeam – omul ştie proprietățile tuturor elementelor, chiar şi pe ale celor pe care nu le-a descoperit încă, după locul ce-l ocupă în tablou. E ca şi cum ar fi în posesia principiului creației, a proiectului demiurgic, a modelului secret al lumii. Am recitit manualul de chimie din perspectiva nou dobândită şi din ziua aceea n-am mai avut nici o greutate în a învăța lecțiile şi a lua note maxime. Note mari luam şi înainte, dar, trebuie să recunosc, nu le prea meritam. Le datoram indulgentei unor profesori care mă țineau de băiat bun. Dar acum mi s-a ridicat un fel de ceață de pe ochi. Toată chimia era în degetul meu mic. Eram destul de emoționat, ca să cred, în ziua în care am făcut descoperirea, că voi deveni un mare chimist. Dacă s-ar fi putut chimie fără experiențe practice, cine ştie, poate aveam altă soartă intelectuală. Mergeam prin zăpada murdară, legănându-mi ghiozdanul, şi eram fericit. Aflasem ceva extraordinar în ziua aceea.

Nu mai sunt la vârsta la care să mă apuc de altceva, dar, dacă aş putea, m-ar ispiti matematica. Cuvîntul „mulțime" mă farmecă numai când îl pronunț, căci îmi sugerează ordinea, legea, sistemul. Profesorul Solomon Marcus mi-a împrumutat multe cărți de matematică, pe care le citesc fără nici un scop practic, şi, adesea, fără să le înțeleg cum trebuie. Unele dintre ele m-au captivat ca puține romane. De exemplu, *Mathématique moderne, langage du futur* a lui Georges van Uout, care are superbe ilustrații şi desene, ca pentru copii, dar conține esențialul în privința ideii din titlu. Limbajele logice, semiotica, tot ce

adică presupune sistemul abstract, ca o algebră a minții, constituie un punct de atracție inexplicabil pentru cititorul de literatură din mine.

Dar, în definitiv, critica nu e şi ea o ştiintă a relației? Să fie chiar inexplicabilă atracția? Cititorul obişnuit citeşte în trei feluri: preocupat de subiect, de ceea ce se întâmplă, de fapte; impresionat afectiv; luând în fine literatura ca pretext pentru considerații de ordin extraliterar. Criticul, putând semăna cu unul sau altul din aceşti cititori, se deosebeşte esențial de toți trei; căci el caută în cărți Cartea, în particularul artistic, „legea" estetică. Indiferent de metodă, de gust, de scop, orice critică tinde să depăşească versul unui poem sau universul unui roman în sensul fie al structurii, fie al principiului constitutiv, cu alte cuvinte, al ideii. Fără idee nu există critică. Impresionismul ca şi cea mai ştiințifică abordare a operei presupun o idee generală. Descrierea pur şi simplu, inventarul, istoriografia în latură strict documentară trebuiesc ordonate ideologic. Sistemul face critica. „Innombrables sont les recits du monde", exclamă Roland Barthes la începutul studiului său *Introduction à l'analyse structurale des récits*, voind a dezarma pe cei care-şi închipuie că teoria literaturii poate proceda pur inductiv şi experimental. Dar nici lingvistica n-a izbutit – deşi limbile de pe glob sunt departe de a fi într-un număr atât de mare ca povestirile – folosind exclusiv metoda inductivă; a devenit ştiință abia când a devenit deductivă. (S-a întâmplat, în lingvistică, să fie postulat un fenomen şi abia apoi descoperit: Saussure a presupus că există un *a* hitit, dar au trecut cincizeci de ani până la descoperirea lui în fapt). Roland Barthes are dreptate: fără un „modèle hypothétique", numit de lingviştii americani „theory", nici analiza narativă n-are şanse de progres. Eu cred că nici critica imediat aplicată. Primul act, care constituie lectura, este un decupaj nou al „faptelor" din operă: în funcție de o idee critică. Citind un roman, criticul îl reconstruieşte mental sub forma unui model critic. Nu, desigur, fără legătură cu romanul real, dar structurat pe alt plan decât acela romanesc. De la acest model începe critica: *tout le reste est littérature*. Ca să vadă copacii reali, un critic trebuie să-şi poată închipui mai întâi o abstractă pădure.

ROLUL CRONICII LITERARE[1]
(1983)

Nu încape îndoială că, dintre toate speciile criticii, aceea care a ocupat – şi ocupă încă – la noi, în modul cel mai constant, atenția publicului cititor este cronica literară. Explicația ține probabil de impresia (neconştientă în majoritatea cazurilor) că ea este singura formă „instituțională” a criticii. Această impresie s-a putut naşte în mintea cititorilor în felul următor (simplific lucrurile): eseistul exprimă păreri personale (ele, putem preciza noi, angajează pe indivizii inteligenți, dar n-au putere asupra grupurilor sociale); istoricul literar întreprinde o lucrare necesară, de uz didactic care se citeşte de nevoie, nu de plăcere (ceea ce înseamnă că-şi cantonează acțiunea principală într-un mediu anume, şcoala, universitatea); teoreticianul literar e şi mai puțin cunoscut publicului (poate doar ca sociolog al literaturii, în timpul din urmă), el pregătind condițiile disciplinei, dar nu obligatoriu, dacă ne luăm după lipsa de popularitate (care nu se datorează exclusiv dificultății presupuse a unei specii, ci şi sentimentului că ea nu este indispensabilă şi nu merită, deci, efortul pretins).

Rămâne cronicarul (sau recenzentul): el fixează opinia literară a momentului. Oricâte divergențe s-ar ivi între public (fac abstracție acum de faptul că nu există un singur public, ci mai multe) şi cronicar (în sens generic), contractul social stabilit între ei nu poate fi rupt. Chiar dacă nu ştie totdeauna exact ceea ce aşteaptă de la cronicar, cititorul îl urmăreşte ca pe un barometru al stării literaturii. Orice om normal îşi dă seama prin simțurile proprii dacă afară e cald sau frig, dacă plouă sau e soare, şi totuşi consultă termometrul sau barometrul. Acelaşi lucru se întâmplă şi în literatură. Cititorul judecă singur cartea citită (care-i place sau nu) sau se lasă influențat de considerațiile prinse cu urechea: ceea ce nu-l opreşte de a consulta uneori o cronică literară. Fireşte, nu trebuie să absolutizăm, închipuindu-ne că toți ori măcar majoritatea cititorilor au acest reflex. De ar fi aşa, tirajele revistelor ar creşte de câteva sute de ori. Vorbesc de cititor, într-o accepție restrânsă şi oarecum specială: de acel cititor de literatură căruia nu-i lipseşte deprinderea de a se verifica, după ce a citit, şi care are spirit critic potențial. Acest apel face din cronicar o instituție, chiar dacă nu-i răpeşte individualitatea, şi-i creează ascendentul asupra unor categorii de cititori. Cronicarul n-are un public anumit (ca istoricul literar), nici nu se adresează indivizilor izolați (ca eseistul): acțiunea lui vizează, oarecum difuz, mai multe straturi ale publicului în acelaşi timp şi are un efect aşa zicând „grupat”.

[1] Apărut în *România literară*, nr. 33, 1983. Reprodus după *Desenul din covor. Teme 7*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1988.

Consecințele acestei situații la noi sunt extrem de instructive. Popularitatea cronicarilor a fost totdeauna mai mare decât a celorlalte categorii de critici. Maiorescu sau Lovinescu au datorat-o pe a lor operei de susținere şi de impunere a literaturii curente. Liderii de opinie, în domeniul nostru, s-au ales totdeauna dintre oamenii care comentează literatura în curs, nu dintre istorici, teoreticieni ori eseişti. Nu valoarea contribuției fiecăruia a fost factorul decisiv, ci obiectul ei. Un intelectual cultivat şi rafinat ca Paul Zarifopol, dar care s-a ținut la o parte de mişcare literară vie a epocii, n-a putut spera nici la jumătate din prestigiul social al unor Ibrăileanu sau Iorga, care au fost amestecați în această mişcare. Împrejurarea se repetă şi azi (din motive lesne de înțeles, nu dau nume) cu critici absolut remarcabili, de care masa de cititori se dezinteresează fiindcă nu le simte prezența în frământările literaturii contemporane. Cititorul, apoi, leagă spontan pe cronicar de o revistă. Aşa se explică de ce, culese în volume, cronicile au mai puțin succes decât au avut în paginile publicațiilor: nu fiindcă s-ar fi învechit de la un an la altul (învechirea e un proces relativ lent), ci fiindcă acelaşi cititor care cumpără săptămânal sau lunar revista de la chioşc pentru cronicile din ea ocoleşte cartea de cronici din librărie, ca şi cum numele autorului nu i-ar spune, în al doilea caz, nimic. Pentru cititor, identificarea dintre cronicar şi revistă este aproape completă. „Politica" literară a revistei este, din aceleaşi motive, atribuită, de obicei, echipei de cronicari. Pe aceştia cad şi blamul şi elogiul, deşi, adesea, ei împart răspunderea cu numerosi alți factori redacționali.

Ar fi de văzut, în sfârşit, de ce, la noi, această situație privilegiată a cronicarului se menține de mai bine de un secol, în ciuda schimbărilor evidente survenite în literatură şi în mentalitatea literară, şi, mai presus de toate, a „maturizării" însăşi a literaturii naționale. În alte țări vremea cronicarilor a trecut. În Franța, ea se cuprinde între (cu aproximație) jumătatea secolului XIX şi jumătatea secolului XX: între Sainte-Beuve şi Thibaudet. O carte recentă scrisă de doi ziarişti şi consacrată „puterii intelectuale" în Franța (*Les Intellocrates*) nu ignoră rolul cronicarilor de la marile publicații în stabilirea succesului cărții, dar, mai întâi, acest rol e secundar în raport cu al altor „instituții" şi, pe urmă, el nu e legat atât de numele unor oameni, ci de forța publicației la care scriu. Într-un fel, relația s-a inversat: publicația face autoritatea cronicarilor, nu cronicarii pe a publicației. În revistele americane, recenziile nici nu sunt de obicei semnate. Contează opinia revistei, nu a unui om. A avea un articol în „New York Times" e extrem de important pentru un scriitor (sau actor, sau regizor, sau muzician): semnătura intră abia apoi la socoteală. Opinia literară o fac, în S.U.A. cei puțin, în egală măsură universitățile, pe raza de bătaie a fiecăreia: ele impun nume, cărți, best-sellers-uri. Să adaug precizarea cea mai importantă pentru judecarea corectă a lucrurilor: în cazurile din urmă nici nu e vorba de a stabili şi impune valoarea unor opere, ci doar succesul lor. Nu vreau să spun că nu există absolut nici o

legătură între una şi alta sau că, în articolele din „magazinele” culturale franceze ori americane, se urmăreşte exclusiv succesul, independent adică de orice valoare a cărții. Dar cronicarul de la „Lire” are în vedere interesele unui public larg şi neomogen, căruia nu-i recomandă cărți bune (în absolut), ci cărți potrivite cu gusturile mijlocii şi cu împrejurări curente de viață (vacanța are, bunăoară, listele ei separate). Severitatea ori indulgența acestui cronicar folosesc unități de măsură specifice: cartea să nu fie groasă ori plicticoasă, să aibă subiect atractiv sau chiar senzațional şi aşa mai deparle. Am citit, întâmplător, câteva zeci de pagini din romanele recomandate pentru vacanța estivală 1983: trebuie să spun că erau execrabile literar. Întorcându-mă la rolul cronicarului de la noi, el nu e, sigur, cu totul în afara acestor servituți cerute de comerțul de carte şi de gusturile medii; dar are încă putința să-şi exercite oficiul esențial şi anume trierea valorilor. Aceasta înseamnă şi libertatea de a discuta, de exemplu, cărți de poezie, în paginile unar ziare de tiraj, deşi cititorii de poezie sunt puțin numeroşi în raport cu cititorii de roman, să zicem. Diferența dintre cronica literară „tradițională”, care se practică încă în presa noastră, şi aceea care se practică în publicațiile franceze sau americane, la care m-am referit, este, aş zice, de natură.

E probabil singurul domeniu în care mă simt gata să apăr până la capăt „tradiționalismul”. Nu am nici o simpatie pentru succesul necritic al unei cărți, căci cred că revine cronicarului (criticului, în general) datoria de a educa pe cititor şi nu invers. Respect față de cititor înseamnă a nu-i tolera facilitățile şi prejudecățile în materie de lectură ori prostul gust datorat unei insuficiente pregătiri. Argumentul câte unui scriitor, pe care critica refuză să-l omologheze, că cititorii îşi smulg cărțile lui din mână, dovedindu-i astfel valoarea, este falacios şi se bazează pe confuzia valorii cu succesul. E normal ca filtrul criticii să aibă ochiuri mai mărunte decât acela al publicului, după cum e normal să nu existe coincidență de criterii. „Tradiționalismul” cronicii nu se reduce însă doar la apărarea criteriilor specifice de valoare, ci şi la un anumit limbaj. De curând, un recenzent reproşa altuia (comentându-i o culegere de cronici) că a rămas tributar unor metode empirice, vechi, de analiză, că ignoră, cu alte cuvinte, achizițiile structuralismului, slilisticii, semioticii etc. Reproş ciudat: cronica este şi va rămâne, indiferent de evoluția restului criticii, o specie „empirică”. Metodele noi au pătruns şi în cronică, în măsura în care ea a putut profita de pe urma precizării unor noțiuni, a eficienței mai mari a unor instrumente; dar niciodată cronicarul nu va putea înlocui gustul lui momentan, impresia primă de lectură, cu toată savoarea ei incertă, prin analize de tip stilistic, tematist, psihanalitic ori mai ştiu eu cum.

Ce se va întâmpla cu cronicarul când va rămâne singurul „primitiv” printre „civilizații” lui colegi de breaslă? Nu ştiu şi nu cred că voi trăi destul ca să aflu. Mi se pare, în tot cazul, că nu de o întârziere în receptarea noului e vorba (cronicarii de azi sunt, majoritatea, oameni tineri, formați în atmosfera

noii critici), ci de o recunoaştere lucidă a limitelor şi specificului formei noastre de critică. Aflat înaintea unui roman cu cerneala încă neuscată, pe care nu l-a citit decât redactorul de editură, cum trebuie oare să procedeze cronicarul, dacă nu prezentându-l conştiincios şi clar, relatându-i subiectul, caracterizând personajele, sugerând felul construcției, stabilind înrudiri etc? Ce ar fi dacă ai începe prin a scoate temele-obsesie (presupunând că există) sau prin a propune un model semiotic al compoziției? Cine şi ce ar înțelege? Nu inventez exemple improbabile. Asemenea cronici am citit pe ici, pe colo. Şi nici nu vreau să se înțeleagă din cele spuse că aş împărtăşi ostilitatea de principiu a unor colegi ai mei față de noua critică. Noua critică e o realitate, o practicăm cu toții, dar eu vorbesc acum de condițiile unei specii care, beneficiind de schimbări, rămâne fatalmente mult mai legată de forma ei tradițională decât celelalte.

Îmi dau seama că n-am răspuns de fapt la întrebarea de ce, la noi, cronicarul şi-a păstrat până azi statutul de dispecer al valorilor. Bănuiesc că din două cauze diferite: una ar fi faptul că cei mai mulți din marii noştri critici au fost cronicari literari şi au creat speciei un fel de aură mitică, încă nerisipită; alta ar fi că modul oarecum concentrat în care s-a realizat evoluția literaturii noastre, sărind unele etape, n-a permis fixarea, de fiecare dată, în conştiințele literare, a noilor forme, care au surprins adesea pe cititor prin succedarea lor rapidă şi l-au derutat. Prima cauză nu e atât de neesențială cum ar putea părea. Fiind cronica o instituție, trebuie să avem în vedere astfel de factori. A doua cauză explică mai direct de ce a fost nevoie, în epoca „Junimii” ca şi în aceea interbelică, în anii ’30 ca şi în anii ’80, ai secolului nostru, de un oficiu de control al calității literare cum este cronica. Acest oficiu a ajutat (şi ajută) la depăşirea dificultăților, la tranziții, face operă de preparare a gustului. Fără cronicari, situația poeziei lui Arghezi sau Barbu ar fi fost alta în anii de dinainte de război, ca şi situația lui Nichita Stănescu, în anii noştri. Locul modernismului ca mişcare ar fi fost diferit. Drumul spre consacrare şi manual de şcoală al tuturor operelor trece încă, de aceea, la noi, prin cronica literară.

VOCILE LIRICE ALE *LUCEAFĂRULUI*[1]
(1970)

Despre *Luceafărul* s-a scris o întreagă literatură încât ar părea o temeritate să încerc să analizez poemul într-un simplu articol ocazional. Îmi descopăr, cu toate acestea, o justificare în faptul că punctul de vedere *critic* este în vădită inferioritate în toate comentariile: *Luceafărul* a fost analizat mult mai des sub raport filozofic, etic, teologic, decât critic. Dacă adaug contribuția, mai totdeauna utilă, a istoricilor literari de formație universitară, care au studiat „izvoarele”, avem imaginea clară a exegezei poemului emi nescian, în care erudiția predomină, în descifrarea atât a simbolisticii interioare cât şi a genezei poemului.

Critica fiind altceva decât comentariul erudit, mi se pare totuşi că înțeleg cauzele pentru care i se preferă comentariul; nu stau să le arat acum, pentru că inferioritatea de care am vorbit n-o pun pe seama rarității unor adevărate analize critice ale *Luceafărului,* ci pe seama *erorii* celor câteva care există.

O eroare de principiu, aproape generală, de când I. Scurtu a semnalat nota (astăzi cunoscută şi de elevi) prin care Eminescu îşi tălmăceşte, el însuşi, poemul:

„În descrierea unui voiaj în țările române, germanul K. povesteşte legenda Luceafărului. Aceasta e povestea. Iar înțelesul alegoric ce i-am dat este că, dacă geniul nu cunoaşte nici moarte şi numele lui scapă de simpla uitare, pe de alta parte însă, pe pământ, nu e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc.”

Un critic spune: „această limpede însemnare ne fereşte de greşeala de a atribui poetului *Luceafărului* cine ştie ce intenții tainice şi neguroase...” Desigur, dacă s-ar cuveni să analizăm intențiile şi nu poemul: redus la intenții, *Luceafărul* este o alegorie a geniului. Idee atât de înrădăcinata, încât un alt critic poate zice că „simbolul *Luceafărului* este un simbol clar „care are, astăzi, un efect „anticipativ”, în sensul că „orice nouă lectură a poemului este însoțită de permanenta reprezentare a simibolului geniului, căruia i se descoperă mereu şi mereu alte sensuri şi substraturi”. Dintr-o idee fixă a criticii se face o descoperire importantă şi dintr-o dificultate o şansă...

Este *Luceafărul* numai o alegorie a geniului? Sau este el, cu adevărat, o alegorie? Iată întrebări pe care critica nu şi le-a pus. Simbolurile poemului au devenit, într-un proces de explicabilă degradare, „personaje” şi poemul însuşi o „ba ladă” sau o „poveste ” de iubire, cu implicații

[1] Apărut în *Contemporanul*, 16 ianuarie 1970. Reprodus după *Teme [1]*, Editura Cartea românească, Bucureşti, 1971.

filozofice. Hyperion, citim într-un comentariu, „este mai mult decât visul erotic al tinerei fete de împărat. E un personaj cu sentimente proprii....” Cătălin este, la rândul lui, „un paj de curte, isteț şi priceput în jocul dragostei”. Cât despre Cătălina, citim altundeva, ea „trădează” pe Hyperion, „şi trădarea nu este lipsită de cinism, căci ea continuă să-l invoce chiar îmbrățişată fiind cu Catălin”. Am căzut în proza cea mai joasă. Dacă Hyperion scapă de acest tratament „realistic” este pentru că în el ne-am obişnuit să vedem pe poetul însuşi. Ceea ce s-a observat mai rar este că Eminescu nu se identifică numai cu Hyperion, ci, şi sub alte raporturi, cu toate „personajele” poemului. Tudor Vianu numea aceasta o „lirică mascată”, fără să ne lămurească însă cum „sub masca unor personaje străine palpită inima poetului şi aventura sa intirnă”; căci dacă Hyperion este o mască neîndoielnică a lui Eminescu, în ce fel sunt măşti ale sale Cătălin, Cătălina sau Demiurgul?

Iată un lucru nu tocmai evident. S-a semnalat în treacăt uneori că, în cuvintele Cătălinei, de exemplu, se exprimă direct-liric poetul însuşi:

Dar un luceafăr, răsărit
Din liniştea uitării
Dă orizon nemărginit
Singurătății mării;

Şi tainic genele le plec,
Căci mi le împle plânsul,
Când ale apei valuri trec
Călatorind spre dânsul.

Şi aşa mai departe. Dacă examinăm acum, mai îndea proape, vorbirea presupuselor personaje ale poveştii, des coperim că ea este *vorbirea poetului* însuşi, în diferite registre lirice. Ceea ce a părut doar o coincidență izolată, este, în fond, secretul cel mai tulburător al *Luceafărului,* sinteză de moduri poetice eminesciene. În orice clipă, „personajului” care vorbeşte i se poate substitui poetul, căci, Cătălin, Cătălina, nu în mai mică măsură decât Demiurgul, sunt *voci* ale poetului. Pătrunzând în adâncul ultim şi misterios al poemului, nu ne aflăm față-n față cu nişte personaje concrete, independente, care joacă o poveste de dragoste, nici cu nişte simboluri abstracte (filosofice ori teologice), dar cu aceste voci extraordinare, al căror timbru ne este cunoscut, căci 1-am auzit de atâtea ori, în poezia erotică sau filosofică a lui Eminescu. Sunt convocate la un loc, spre a întreba şi răspunde, o parte din vocile lirice esențiale ale poetului.

Prima invocație a lui Cătălin ne îndrumă către erotica de tinerețe a lui Eminescu, către „jocurile dragostei” din atâtea poezii, desfăşurate după un ceremonial, în acelaşi timp popular şi curtean, naiv şi rafinat, intim şi ceremonios:

Dacă nu ştii, ti-aş arăta
Din bob în bob amorul,
Ci numai nu te mânia
Ci stai cu binişorul.

Cum vânătoru-ntinde-n crâng
La păsărele laţul,
Când ţi-oi întinde braţul stâng
Să mă cuprinzl cu braţul;

Şi ochii tăi nemişcători
Sub ochii mei rămâie... etc.

Invocaţia a doua a lui Cătălin are stilul „romanţelor”, stilul din *O, ramâi* sau din *Lasa-ţi lumea,* şi tot acel amestec inexplicabil de patimă şi de răceală abstractă, de brutalitate virilă şi de farmec dulce:

O, lasă-mi capul meu pe sân ,
Iubito să se culce
Sub raza ochiului senin
Şi negrăit de dulce ;

Cu farmecul luminii reci
Gândirile străbate-mi,
Revarsă linişte de veci
Pe noaptea mea de patemi.

Şi de asupra mea rămâi
Durerea mea de-o curmă,
Căci eşti iubirea mea dintâi
Şi visul meu din urmă.

Vorbeşte aici Cătălin, pajul isteţ şi şăgalnic sau mai degrabă Hyperion însuşi când se adresează aceleiaşi Cătălina?

O, vin' odorul men nespus,
Şi lumea ta o lasă ; (…)

O, vin în părul tău bălai
S-anin cununi de stele.

Semnificativă confuzie! Nu este, apoi, limbajul lui Hyperion când cere Demiurgului „o oară de iubire”, în schim bul nemuririi, acelaşi limbaj pătimaş şi solemn hieratic? Răspunzându-i, Demiurgul vorbeşte în stilul poeziilor gno mice şi satirice, al *Glossei,* de exemplu:

Tu vreai un om să te socoţi,
Cu ei să te asameni ?
Dar piară oamenii cu toţi
S-or naşte iarăşi oameni.

Ei au doar stele cu noroc
Şi prigoniri de soarte
Noi nu avem nici timp, nici loc,
Şi nu cunoaştem moarte

Hyperion însuşi adoptă acest limbaj sentenţios şi abstract în final: după ce vorbise ca un îndrăgostit romantic, ca un Cătălin, vorbeşte, acum, ca un geniu, după ce fusese poetul lui *O, rămâi...* este, acum poetul lui *Adio* şi *Ce e amo rul?* Cătălina, la rândul ei, este şi frumoasă, inocenta ispititoare din *Floare albastră:*

Dar dacă vrei cu crezământ
Să te iubesc pe tine,
Tu te coboară pe pamânt
Fii muritor ca mine.

şi cocheta, mincinoasa Dalila:

Ea-l asculta pe copilaş
Uimită şi distrasă
Şi ruşinos şi drăgălaş
Mai nu vrea, mai se lasă

Şi-i zise-ncet: – Încă de mic
Te cunoşteam pe tine,
Şi guraliv şi de nimic
Te-ai potrivi cu mine...

Voci galante sau sentenţioase, voci ale somnului sau ale iubirii vizionare sau visătoare, solemne sau şăgalnice...

Spun oare toate aceste voci ceva despre poet ? Netăgăduit, ca orice poezie lirică; dar nu într-o formă alegorică. Nici distribuţia rolurilor nu e clară şi definitivă, nici înţelesul ultim. A identifica pe poet exclusiv cu Hyperion este greşit şi din punct de vedere, să zicem, al ideaţiei poemului, după cum a fost greşit din punct de vedere al limbajului liric. Poetul este, ce-i drept, Hyperion, întrupând ideea de necesitate şi tânjind de o oboseala a inexorabilului. Dar este şi Cătălina, muritoarea care aspiră la eternitate şi care, ziua urmează chemarea lui Cătălin iar, noaptea, pe aceea a Luceafărului. În fond, şi unul şi altul sunt obiectivarea a două suflete latente ale poetului care, ca orice creator, se simte om şi zeu, după expresia lui Goethe, muritor, şi nemuritor, în acelaşi timp. Demiurgul simbolizează tot pe poet, în ipostaza lui cea mai înaltă, când poate rosti sentinţele din *Glossă*; este vocea cea mai impersonală şi universală pe care şi-o ştie poetul. În fine, el se reprezintă şi în Cătălin, sub chipul lui viril şi lumesc: de-ar fi primit dezlegare, Hyperion ar fi devenit Cătălin, însoţindu-se cu Cătălina. Acesta poate fi înţelesul gestului pe care-l face Demiurgul de a-l întoarce pe Hyperion către pământ: îi arată, ca într-o oglindă, chipul lui cel mai pământesc din toate. Resemnarea finală

coincide cu pătrunderea de către Hyperion a sensului condiției sale, după metamorfoze în care spiritul s-a proiectat rând pe rând.

Aici este altceva decât o alegorie: este un poem metafizic izvorât din tensiunea sufletului lui Eminescu spre ipostaza sa esențială. Metamorfozele continui indică o dramă. Sfâşiat la început, sufletul liric îşi redobândeşte unitatea la sfârşit. Dialogul vocilor exprimă aventura metafizică: aspirația şi renunțarea, suferința şi extazul, încrederea şi dezamăgirea, uşurința şi pasiunea, resemnarea şi sarcasmul.

Şi este mai mult decât o poezie despre condiția poetului: *Luceafărul* are în vedere, deopotrivă, condiția omului. Suntem cu toții tereştri şi divini, muritori şi nemuritori, ne transcendem condiția şi rămânem prizonierii ei. *Luceafărul* este poemul dualității esențiale a omului supus unui destin şi unei naturi care-i sunt date şi tinzând să le depăşească, sclav şi stăpân în acelaşi timp, împins de forțe mereu contradictorii; a pierdut paradisul fiindcă s-a comportat uman, are nostalgia paradisului fiindcă a păstrat amintirea originii sale divine.

Această poezie a dualității implică şi o dualitate a poeziei, care se traduce printr-un fel de *ceremonial al numărului doi.* Intuiția extraordinară a lui Eminescu a dictat *Luceafărului* un ritm, o structură lăuntrică, bazate pe repetiție. Aparițiile, invocațiile, elementele, semnificațiile sunt, mereu, în număr de două. Echilibrul poetic provine din această stranie simetrie. Cătălina ascultă de două impulsuri, Hyperion stă între nemurire şi dragoste ca între două forțe cosmice la fel de adânci. El urmăreşte pe fată în două feluri: vrăjind-o cu razele sale, de la distanță, sau arătându-i-se în vis. Se întrupează de două ori, o dată ca un înger, a doua oara ca un demon, şi de fiecare dată din câte două elemente cosmice, cerul şi marea, lumina şi întunericul; o dată se aruncă în mare, care începe a se roti ca şi cum l-ar sorbi, dându-i un corp fenomenal, a doua oară se lasă absorbit de cer, tot spre a deveni fenomenal (rotirea sugerează putința reversibilității, căci întrupările sunt provizorii). Rosteşte două chemări, ca şi cum ar încerca sufletul Cătălinei prin două feluri de magie erotica. Tot două chemări, cea dintâi glumeață, cea de a doua patetică, rosteşte Cătălin.

IMAGINARUL SADOVENIAN[1]
(*Hanul-Ancuței*, *Locul unde nu s-a întâmplat nimic*)
(1970)

Nu s-a stăruit niciodată îndeajuns asupra facultății de a imagina a lui Sadoveanu: mai tulburătoare, totuşi, şi decât „Cunoaşterea vieții", şi decât simțul naturii, şi decât înțelepciunea asiată, şi decât limba. Realismul lui Sadoveanu este un realism al imaginarului, pentru că, înainte de a admira la el exactitatea sau poezia observației aplicate unei lumi anumite, admirăm naşterea însăşi a acestei lumi din apele adânci şi tainice ale imaginației, forța latentă care o aduce la suprafață şi o organizează, populând-o de ființe şi de lucruri, dându-i pământul pe care să se sprijine şi cerul de deasupra în care să-şi oglindească spiritul. Puțini alți prozatori ne par, în aceeaşi măsură, capabili sa-şi inventeze lumea despre care scriu; unul observă convulsiunile sociale, altul analizează sufletul individual, al treilea e un delicat poet al iubirii şi aşa mai departe, fiecare scrie *despre* ceva; doar Sadoveanu, el însuşi evocator şi analist, vizionar şi observator precis, poet şi filozof, nu scrie despre nimic, creând totul. Temele literaturii sadoveniene? Natura, țărmul, provincia, trecutul istoric. Dar ce ne spun ele? Constituie ele „lumea" despre care scrie Sadoveanu? Sadoveanu nu scrie despre o lume: el creează a lume. Care nu este produsul memoriei, după cum nu este al observației. Memoria sadoveniană este o pură imaginație şi opera cea mai universal documentară din literatura noastră este integral o operă de imaginație. Nu este dramă socială sau umană pe care Sadoveanu să n-o fi înfățişat: tot ce reprezintă viață, gândire, sentiment, toate raporturile omului cu oamenii, sau cu natura, sau cu Dumnezeu, politica, religia, instituțiile şi moravurile, – se află în ea. Dar această sinteză inefabilă a unui popor bătrân, a existenței şi a miturilr lui, a istoriei şi a fanteziei lui, nu este o „comedie umană", ci o mitologie, care-şi are zeii, riturile şi eroii ei legendari. S-a spus adesea despre Sadoveanu că este un mare povestitor: ceea ce povesteşte el sunt „o mie şi una de nopți" ale românilor. Opera lui Sadoveanu este o *Halima*.

Poveştile nu transformă numaidecât pe ascultător într-un copil şi a explica nevoia noastră de poveşti, de aventuri ale imaginației, prin copilăria ce dăinuie în omul adult până la moarte este aproape o greşeală. Funcția eliberatoare a imaginarului rezidă în altceva, fiind mai profundă şi înglobând şi literatura. Pentru copil, poveştile sunt de obicei primele lecturi: lecturi care premerg, în fond, Lecturi. Copilul crede că Şeherazada a povestit şi regele Sahriar a

[1] Apărut, fragmentar, în *Luceafărul* şi *Contemporanul*. Reprodus după Nicolae Manolescu, *Teme*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1970. (n.n.)

ascultat cu adevărat: pentru el, personaje şi întâmplări fac parte din realitate. Copilul intră în poveste ca într-o lume de care-l desparte doar timpul şi spaţiul comun. Imaginaţia poveştii este pentru copil viaţa, aşa cum imaginaţia literaturii este pentru cititorii fără simţ artistic realitatea. Dar noi, care ştim că ceea ce ne desparte de Şeherazada, de Sahriar, de calif şi de pescar nu este nici timpul, nici spaţiul comun, ci Cartea? Bucuria noastră nu mai poate fi bucuria copilului care întâlnea în poveşti o lume extraordinară: este bucuria literaturii. Şeherazada şi tovarăşii ei sunt pentru noi literatură. Poveştile stau într-o ramă subţire care le izolează de lume în cerul lor imaginar. Fantasticul basmelor implică pentru noi imaginaţia literaturii.

Însă când poveştile devin literatură, literatura, ea, devine poveste. Lectura noastră nu doar a transformat pe Şeherazada într-o eroină de carte, dar a transformat cartea în poveste; şi, astfel, a redeschis-o spre viaţa noastrâ dându-i un înţeles adânc şi nou. Citim poveştile având conştiinţa că sunt literatură; citim literatura ca pe o mare poveste; nu căutăm în ea viaţa, ci altceva, mai presus de viaţă, Şeherazada îşi amână moartea spunând regelui, noapte de noapte, poveşti. După o mie şi una de nopţi regele o iartă: dar nu pe Şeherazada, roaba condamnată să moară în zori, ci pe cealaltă, devenită poveste. Regele se lasă înşelat nu de o femeie, ci de imaginaţia ei, nu de o mie şi una de nopţi de dragoste, ci de o mie şi una de nopţi de poveste. Vicleşugul Şeherazadei este, în fond, vicleşugul literaturii: roaba îi amână moartea prin imaginaţie ca şi scriitorul (De altfel, tema aceasta răzbate, ca un laitmotiv, pretutindeni în *Halima*: pescari, califi, puternici efriţi, saâluki, oameni şi fiinţe supranaturale îşi răscumpără, prin poveşti viaţa). Artistul se află mereu în condiţia Şeherazadei: el ar muri de ar tăcea. Şi ce rost au întâlnirile de la Hanu-Ancuţei dacă nu încercarea de a conjura sfârşitul prin imaginaţie? Povestitorii şi ascultătorii, Şeherazada şi regele, îşi datorează nemurirea poveştilor. Sub imperiul imaginaţiei, nopţile noastre, ale tuturor, se înlănţuie, o mie şi una libere de destin şi de moarte.

Am numit opera lui Sadoveanu o *Halima*, pentru că sensul ei cel mai profund îl găsim în această instaurare a unei durate a imaginaţiei împotriva timpului care ne consumă. Povestirea sadoveniană opreşte timpul, creând în jurul omului – povestitor sau ascultător – un spaţiu magic care-l protejează. Eroii nu povestesc spre a-şi uşura sufletul, ori spre a reda viaţa: ci pentru a se sustrage vieţii şi morţii. Hanu-Ancuţei este metafora imaginarului sadovenian, obiectivare a locului secret unde-şi află originea însăşi imensa forţă plăsmuitoare a scriitorului. Această carte naivă şi fermecătoare este, poate, cheia cea mai tainică a întregii lui opere, pe care o conţine şi o explică, în doar nouăzeci de pagini, cu un miraculos Aleph.

S-o analizăm foarte pe scurt. Ceea ce ne izbeşte încă din prima povestire (*Iapa lui Vodă*) este tocmai încremenirea timpului. Deşi trecutul se evocă

adesea, oameni şi lucruri se înfăţişează înaintea noastră într-o slavă stătătoare. S-ar putea analiza fineţea cu care Sadoveanu anulează senzaţia de temporalitate, identificând subtil trecutul şi prezentul. Ancuţa de acum repetă aidoma chipul şi gesturile „celeilalte Ancuţe", ca într-o amăgire a trecerii unei vremi care aici se numeşte eternitate:

Când a rostit comisul vorba asta mare, fără înconjur, aşa cum vorbesc oamenii la noi, în Ţara-de-Sus, Ancuţa şi-a strâns buzele şi s-a prefăcut că se uită cu luare aminte în lungul şleahului:

– Când am spus eu vorba asta, urmă răzăşul, Ancuţa de-atunci şi-a dus repede palma la gură şi s-a făcut a se uita încolo, în lungul drumului...

Comisul Ioniţă stă, acum ca şi odinioară, cu piciorul în scara şeii, într-un gest al plecării oprit, nerealizat:

Eu aici îs trecător... cuvântă cu oala în mână dumnealui Ioniţă comisul; eu încalic şi pornesc în lumea mea... Roibu meu îi întotdeauna gata, cu şaua pe el...

De dus însă nu se ducea, stătea cu noi.

Şi calul comisului, care se trage din „Iapa lui Vodă", repetă înfăţişarea şi nechezatul aceleia, încât nimeni nu le-ar putea deosebi. Tot ce trece pragul hanului intră deodată în timp, încremeneşte: Neculai Isac, apropiindu-se călare în lumina asfinţitului, se arată „de parcă venea spre noi de demult, de pe alte tărâmuri". Hanul Ancuţei are aşadar proprietatea de a conserva trecutul: într-o aceeaşi toamnă de aur, neclintită ca într-un tablou, „vin de demult" şi moş Leonte cu taşca şi cu zodiacul lui, şi Zaharia fântânarul, şi baba Solomia, şi orbul. Poveştile s-au mai spus. Ancuţa a auzit-o pe aceea a orbului de la maică-sa, sau i s-a părut, căci la han totul este identic cu sine dintru început, iar timpul în care se povesteşte ce s-a întâmplat şi timpul în care s-a întâmplat ce se povesteşte se scurg necontenit unul într-altul ca nisipul în ceştile clepsidrei.

Tot astfel fabulos, ca şi timpul, pare aici spaţiul. S-a apăsat prea mult pe caracterul *deschis* al hanului sadovenian – răscruce de drumuri, de întâmplări, de destine. Este deopotrivă şi un loc *închis* – „nu era han, era cetate. Avea nişte ziduri groase de ici până colo, şi nişte porţi ferecate cum n-am mai vazut în zilele mele". Sadoveanu exprimă el însuşi, foarte limpede, dubla natură (reală şi mitică) a hanului, ale cărui porţi se dau în lături, ziua, spre drumurile şi spre existenţa oamenilor, iar noaptea se trag şi se închid, definind un spaţiu întors asupra lui însuşi ca un tărâm al imaginaţiei:

Porţile stăteau deschise ca la Domnie. Şi prin ele, în zile line de toamnă, puteai vedea valea Moldovei cât bătea ochiul şi pâclele munţilor pe păduri de brad până la Ceahlău şi Hălăuca. Iar după ce se cufunda soarele înspre tărâmul celălalt şi toate ale depărtării se ştergeau şi lunecau în tainice neguri, – focurile luminau zidurile de piatră, gurile negre ale uşilor şi ferestrele zăbrelite. Contenea un timp viersul lăutarilor, şi *porneau* poveştile...

Închiderea permite imaginarului să se constituie. În răstimpul dintre asfinţit şi trecerea cloştii cu pui în crucea nopţii, hanul are atributele unui

spaţiu mitic şi se populează de figuri caracteristice. Unii dintre povestitori – comisul, moş Leonte, Zaharia, Ienache, Ancuţa însăşi, ţin de acest spaţiu, fac parte din totdeauna din el. Închinarea monahului (*Haralambie*) are tâlcul ei: ea conţine o invocare a personajelor mitice ale hanului, o conjurare a spaţiului poveştii. Monahul însuşi vine din afară, atras de acest spaţiu, al cărui caracter se poate vedea şi astfel: hanul nu e o răspântie a drumurilor întâmplătoare, ci a unora esenţiale. Monahul coboară acum pentru prima oară de la schitul lui, într-un astfel de drum esenţial de împlinire a unui jurătmânt Constandin Moţoc, orbul şi alţi „străini" străbat şi ei drumuri ale destinului. Ceea ce-i opreşte la han nu poate fi doar odihna, mâncarea, băutura; ci poveştile. Fiecare nou sosit poartă cu sine o întâmplare, este un povestitor virtual. Iar hanul reprezintă locul unde toate aceste poveşti se spun; loc de întâlnire întru poveste şi întru nemoarte. Viaţa oamenilor iese, aici, din făgaşul ei firesc, transfigurată de magia poveştii. „Dar eu vreau să vă spun ceva cu mult mai *minunat* şi mai *înfricoşat*", se laudă într-un rând comisul Ioniţă. Epitetul din urmă se referă la întâmplări; cel dintâi la poveşti. Toate întâmplările ce se aud la hanul Ancuţei au fost înfricoşate; şi toate au devertit poveşti minunate, purificându-se de realitatea lor grozavă prin blânda idealitate a imaginaţiei.

Motivul hanului apare de câteva ori la Sadoveanu, îndeplinind de fiecare dată această funcţie inauguratoare de imaginar. Cine compară, de pildă, *Şoimii* cu *Nicoară Potcoavă* îşi dă seama în ce măsură „descoperirea" hanului lui Goraşcu Haramin în acesta din urmă schimbă perspectiva narativă. În *Şoimii*, istoria şi istorisirea, întâmplările şi povestirile, se aflau în prelungire, într-o continuitate de nimic întreruptă; personajele ieşeau direct din istorie, în prolog, spre a reintra în istorie, în epilog. În *Nicoară Potcoavă*, prologul şi epilogul devin un fel de durată literară, încât personajele par a-şi trăi existenţa în intervalul precis dintre două poveşti. Istoria şi istorisirea nu se mai prelungesc; ca să înceapă cea de a doua, trebuie să sfârşească cea dintâi. Apare, astfel, un spaţiu anumit care are rolul de a inaugura domeniul imaginarului, spaţiu de ruptură, nu de continuitate şi simbolul acestui spaţiu îl reprezintă tocmai hanul. Hanul nu este pur şi simplu locul unde se spun poveştile; estc locul de origine al imaginarului sadovenian. Întreg protocolul spunerii relevă o tehnică savantă a discontinuităţii şi a inaugurării. Încă în *Crâşma lui moş Precu* (1905), tânărul autor încercase să decupeze în acest fel din spaţiu şi real un spaţiu şi un timp al ficţiunii; dar abia în *Hanu-Ancuţei* (care reia *Crâşma*, aşa cum *Nicoară* reia *Şoimii*, aşa cum *Locul unde nu s-a întâmplat nimic* reia *Apa morţilor*), el va face dintr-o convenţie frumoasă şi gratuită, o adevărată rnetaforă a imaginarului: hanul Ancuţci este locul mitic în care timpul realului se opreşte, încremenind în netimpul imaginaţiei.

Dacă sensul literaturii lui Sadoveanu este construirea unei durate a imaginaţiei, nu-i mai puţin adevărat că autorul însuşi devine conştient de aceasta foarte târziu. Între primele lui cărţi (de până la *Hanu-Ancuţei*, din

1928) şi cele care urmează este o mare diferență de valoare: prea puțin din ce a scris Sadoveanu înainte de război şi chiar în deceniul al treilea se mai poate reciti astăzi. De altfel, autorul însuşi şi-a rescris o parte din cărți, cum am văzut; rescrierea esențială şi peste care s-a trecut, în genere, cu uşurință. Lui G. Călinescu nu i-a scăpat ceea ce el numeşte „repetarea în variantă a temelor" sadoveniene, – de unde „monotonia", de unde hieratismul de „caligrafie persană". „Aşa lucreaza artistul din popor – adaugă criticul. El nu inventează tema cu fiece piesă, asta ar implica o risipire a forței creatoare. Subiectul este definit după îndelungi şlefuiri şi eliminări. Creatorul, uşurat de grija născocirii întregului, îşi pune toată fantezia în modificarea detaliului, în schimbarea nuanței de culoare şi de sunet... Mihail Sadoveanu revine necontenit asupra subiectelor sale, se imită pe sine însuşi, dar nu se copiază, şi de fiecare dată descoperă valori noi de culori..." (prefață la *Romane şi povestiri istorice*, p. XX). Dar oare acesta e tot înțelesul repetării? N-au lipsit şi puncte de vedere mai dure, care interpretau repetarea ca pe o autopastişă: „Romanul *Locul unde nu s-a întâmplat nimic* este însuşi locul comun al mai tuturor romanelor sale sociale; ecouri din *Însemnările lui Neculai Manea*, *Duduia Margareta*, *Floarea ofilită*, *Venea o moară pe Siret*, îşi dau întâlnire în această poveste veşnic aceeaşi, fără să mai fie şi nouă. Un Sadoveanu obosit se autopastişează prin identitatea de conținut psihologic, prin lipsa de variație a temelor sociale şi a conflictelor morale, prin impresia de văzut altădată a situațiilor în care se găsesc aceiaşi oameni sub alte nume" (Pompiliu Constantinescu, în *Scrieri*, 4, p. 524). Ce e curios e că această „senzațională carte de autoimitare" nu e pusă de critic în raport tocmai cu cartea pe care o reia, de fapt, cu *Apa morților* (1909) şi care l-ar putea ajuta să explice mai bine procesul. De ce se repetă Sadoveanu? Aceasta este întrebarea, acum când ştim că nu e vorba de împrejurări izolate, ci de o operație care priveşte întreaga operă. Mai mult: o linie despărțitoare foarte limpede traversează literatura lui Sadoveanu, marcând o ruptură esențială între cărțile tinereții şi ale maturității.

Aşadar, de ce se repetă Sadoveanu? Mi-am pus din nou întrebarea recitind *Locul unde nu s-a întâmplat nimic* şi comparându-l cu *Apa morților*. Subiectul, intriga, personajele diferă prea puțin. Sub nume schimbate recunoaştem pe vechii protagonişti: Daria Mazu nu e decât Maria Spahu, şi căsătoria ei cu maiorul Ortoc este nefericita căsătorie a Mariei cu maiorul Spahu, Vasilică Mazu e Vasilică Popazu şi aşa mai departe. Intriga rămâne, în linii mari, aceeaşi. O „artă" superioară (dacă e să-l credem pe G. Călinescu) se poate, incontestabil, găsi în *Locul*, o atmosferă mai fină şi mai pregnantă, un ton superior al povestirii şi chiar un rafinament al redării gândurilor intime ale eroilor (monologurile lui Lai Cantacuzin) cu totul absent din naivele incursiuni psihologice ale *Apei morților* (să ne amintim monologul Mariei Spahu, dintr-un ceas de cumpănă), dar încă odată: acesta să fie întreg rostul reluării?

Reluarea ține în *Locul*, ca şi în *Hanu-Ancuței*, ca şi în *Nicoară Potcoavă*, la revelarea unui sens nou al imaginarului.

Lai Cantacuzin este singurul dintre personajele importante ale romanului care lipseşte în *Apa morților*. S-ar zice că, descoperindu-l, Sadoveanu şi-a descoperit adevărata temă a romanului său: prințul este, în fond, un alter-ego al autorului. Critica l-a numit nu fără dreptate, Oblomov şi a văzut în roman, ajutată şi de subtitiul lui (*Târg moldovenesc din 1890*) o pictură a vieții de provincie de la finele veacului; iar în dramele povestite (a Dariei Mazu, a prințului însuşi) nişte drame sociale. Daria e, de altfel, o „mică doamnă Bovary” (Paul Georgescu, *Păreri literare*, p. 42). Altcineva stabileşte o nu mai puțin interesantă legătură cu *Ghepardul* şi compară pe Lai Cantacuzin cu prințul de Salina („Lai Cantacuzin e un Ghepard moldav, neprevăzut în relațiile intime, copilăros în bunătate şi capricii, epicureu şi egoist, stupid şi rafinat, senzual şi lucid”) sau vede în Daria o Angelică şi în Alexandru Mărcuş un Tancredi, conchizând, „personajele cheie ale romanului lampeduzian, prezente *in nuce*, se degradează treptat, târâte de un inexplicabil gust pentru romanul negru. Sadoveanu ratează o capodoperă din lene” (Mircea Zaciu, *Geografia plictisitului*). Dacă nu înțeleg în ce consta gustul pentru romanul negru, înțeleg foarte bine cum „lenea” îl despărțea pe autor de eroul său („Meditația şi lenea erau plăcerile lui cele mai evidente”) şi pe acesta de Salina („Suntem nişte anacronisme. Funcția noastră e să dispărem. Ceea ce nu vom face însă, până nu ne vom împlini o datorie a răzbunării, divulgând lumii şi istoriei, adevărul”). Fiindcă Lai va pierde şansa ce i se oferă de a mărturisi adevărul, deşi are intenția s-o facă el fiind un alter-ego nerealizat al autorului. Sadoveanu scrie în prefață în 1942 a romanului său: „*Locul unde nu s-a întâmplat nimic* e un loc scump amintirii autorului, căci acolo a văzut lumina zilei şi acolo îi sunt mormintele părinților. Acolo nu înseamnă preciziune geografică, ci atmosferă. Acolo înseamnă şi alte aglomerări la fel din nordul țării. Acolo înseamnă şi trecutul, căci locul unde nu s-a întâmplat nimic aparține istoriei: *mai bine zis, ar aparține, dacă s-ar fi găsit un cronicar să-i consacre un rând...*” Dar nu este Lai Cantacuzin acest „cronicar” ce nu s-a învrednicit să scrie geografia „târgului?“ Nu visează el la o carte pe care lenea îl împiedică s-o realizeze? Sadoveanu pune în gândurile personajului său o intenție asemănătoare cu aceea pe care a mărturisit-o în prefață el însuşi:

Consimțise să se înmormânteze în această capitală de județ din nordul Moldovei, în locul copilăriei şi-n casele părinteşti, accepta, ca o diversiune, situația de prefect, când se întorcea la putere, totdeauna pentru scurtă vreme, partidul conservator; se resemna să-şi vadă părul în oglindă din zi în zi tot mai cărunt fără a se hotărî să răspundă marilor speranțe pe care şi le pusese în el generația lui, cu care studiase la Paris. Calitățile excepționale le rezerva pentru o muncă obscură, de observație minuțioasă a unui exemplar de aglomerație urbană, care trebuie neapărat fixat într-un manuscript şi într-un argument.

Acest exemplar de aglomerație urbană era însuşi târgul în care locuia, capitală de județ, centru negustoresc al vieții rurale a ținutului. Ce este un asemenea târg moldovenesc e necesar neapărat să se ştie, căci mâni nu va mai fi; în orice caz nu va mai fi ce este astăzi. Trebuie deci fixat într-o monografie sociologică, spre a servi istoricului de mâine.

Lai Cantacuzin devine astfel personaj şi martor al lumii sale, participând la evennimente şi reflectând asupra lui. Un ritm istoric şi un ritm etern se suprapun în conştiința acestui personaj ciudat, ce pare a nu-şi găsi pe deplin locul nici înlăuntrul ficțiunii, nici în afara ei:

> Cantacuzin îşi ridică încă odată ochii, ca în alte multe dăți către priveliştea neplăcută pe care i-o oferea acel târg... Cel mai de mirare lucru dintre toate i se părea, în asemnea clipe, faptul că el a putut să trăiască aici o viață de om... Ba încă şi-a impus osânda să amănunțească şi să explice această aglomerație.

Sadoveanu a făcut din Lai un creator virtual; un alter-ego al său într-o ipostază sceptică, leneşă, care suportă mai bine osânda de a trăi viața decât de a o povesti: „Cuconu Lai schimba din când în când teancurile de foi albe, se aproviziona cu peniți fine şi cu condeie îndemânoase...” Zadarnic însă: nu scrie. Sau, mai exact, scrie un *Jurnal intim*, sporadic şi acesta, în care însemnează doar puține lucruri convins cum este că în târg „e imposibil să se întâmple vreodată ceva de seamă.” Dacă Lai Cantacuzin reprezintă, în roman, pe autor, acest *Jurnal* reprezintă romanul însuşi în versiunea prințului. Locul unde nu s-a întâmplat nimic? Iată, evident, perspectiva lui Cantacuzin asupra evenimentelor căci în realitate s-au întâmplat totuşi atâtea: renunțări, suferințe, drame sau sinucideri. Sadoveanu nu-l condamnă pe Lai: „nu-l urăsc, pentru că e fratele meu, e părintele meu, e părintele nostru.” Inefabilul lirism al cărții provine din conştiința acestei simpatii, inexplicabilă altfel decât ca o încercare de identificare melancolică dintre autor şi personajul său.

Această identificare introduce, în roman, pe lângă unda lirică, şi o „temă a literaturii”. Prin Lai Cantacuzin, Sadoveanu meditează la romanul unui roman: obiectul reflecției nu este pur şi simplu lumea evocată, ci imaginația care fixează această lume în tipare durabile. Observația se subordonează imaginației. Lumea salvată de la ruina timpului este, desigur, lumea copilăriei autorului. Însă mai presus de lirismul amintirii stă dorința ca atare de a conserva acest univers. Nu recunoaşte însuşi Sadoveanu faptul când scrie:

> De acolo se vede la răsărit apa Siretului, iar la asfințit pâcla Moldovei; de acolo se vede țara adevărată şi aşezată nestatornic în sălaşele ei, însă durabilă în tradiții şi eresuri; de-acolo porneşte drumul la bunicii de la Verşeni şi în trecut la Hanu Ancuței; dar tot acolo-i copilăria lui bântuită de fantome.

Atât *Venea o moară pe Siret* cât şi *Locul unde nu s-a întâmplat nimic* fac parte dintr-o lume care nu mai este şi care era menită să treacă fără urmă, dacă

nu s-ar fi întâmplat s-o privească acum aproape o jumătate de veac ochii unui copil mirat.

Trasee ale memoriei şi trasee ale imaginaţiei se intersectează la limita dintre biografie şi literatură... Şi trebuie să ne referim din nou la prinţul Cantacuzin, fiindcă tocmai prezenţa lui în roman explică trecerea accentului de pe evocarea nostalgica pe constituirea unui univers etern, smuls din puterea timpului, de pe lirism (totuşi păstrat difuz în fiinţa povestirii, ca o mireasmă de patchouli într-o încăpere) pe imaginaţie.

Lai Cantacuzin joacă, înlăuntrul ficţiunii, rolul autorului în două feluri: o dată (am văzut), imitându-l în năzuinţa de a scrie o geografie morală a locului; a doua oară, amestecându-se adânc în destinul personajelor, influenţându-le soarte, ca un Dumnezeu sau ca un diavol. Prinţul trăieşte printre oamenii târgului şi, în acelaşi timp, se deosebeşte de ei; este un „străin", cum s-a mai spus, dar nu fiindcă întârzie să se adapteze, ci fiindcă autorul i-a hărăzit un rost tainic şi adesea obscur. Prinţul este înlăuntrul şi în afara romanului, nu numai la nivelul de înţelegere al personajelor, dar, deopotrivă, mai presus de el. O „formează", de exemplu, pe Daria, scoţând-o, după propria expresie, din mlaştină, schimbându-i *condiţia*. Conştiinţa de sine o datorează Daria lui Cantacuzin. Şi într-un fel, tot ce va urma, viaţa fetei şi sfârşitul ei decurge de aici. Prinţul e prezent în momentele cruciale ale destinului Dariei, retrăgându-se apoi într-un plan secund al cărţii, ca să reapară, de fiecare dată la monentul oportun. El întrupează de fapt Destinul Dariei: o creează, influenţându-i viaţa, şi o omoară, abandonând-o catastrofelor ei sufleteşti.

Două scene memorabile trebuie reamintite cititorului.

Cea dintâi formează cuprinsul capitolului al cincilea în care Daria, în pragul unei căsătorii silite cu maiorul Ortac, merge la prinţ spre a-i implora sprijinul. Daria îl iubeşte, de fapt, pe Cantacuzin şi aşteaptă un cuvânt din parte-i, care să schimbe cursul întreg al nefericirii ei. Scena e de o rnare fineţe psihologică şi de o subtilă ambiguitate; este, în definitiv, altceva decât o conversaţie banală dintre o tânără frumoasă şi un bărbat trecut de maturitate (ea iubindu-l şi neîndrăznind să împingă lucrurile până la a i se mărturisi, el temându-se de comiplicaţii, din laşitate şi din egoism) este anume întâlnirea dintre Daria şi cel care îi simbolizează destinul. Scena trebuie citită în funcţie de această dublă apartenenţă, la un plan al realului şi la unul de semnificaţii mai profunde. Lai Cantacuzin estc Diavolul sau Dumnezeu, iar Dariei i se hotărăşte soarta. Fata ştie cu cine vorbeşte:

– Domnule Cantacuzin, zice ea deodată, împungând uşurel cu tâmpla dreaptă, îmi dau foarte bine seama că nu trebuie, în acest moment, să-ţi mulţumesc prea mult pentru îndemnul ce ai dat Aglaiei să facă din mine altceva decât ceea ce eram osândită să rămân.

Un curent de fatalitate străbate continuu în dialogul celor doi:

– Aştept, domnişoară, o îndemnă domnul Lai zâmbind.

– Te rog să mă ierţi, reluă Daria tulburată. Voiam să spun că am fost o copilă fără mamă; naşa mea, cucoana Daria Prăjescu, a murit prea devreme şi nu mi-a lăsat decât acest nume, predestinat să nu accepte diminutiv şi mângâiere. Salvarea mea a fost Aglae; ea mi-a fost prietină şi mamă. Dar explicaţiile acestea poate nu te interesează.

– Duduie, te ascult, zise domnul Lai, cu bunăvoinţă. Aş dori numai să-mi explici, dacă socoţi necesar, de ce contribuţia mea, foarte modestă, nu se bucură din partea dumitale de apreciere.

– N-aş putea să-ţi explic bine dece, domnule Cantacuzin.

– Chiar dacă aş stărui?

Fata tăcu o clipă.

– Se pare, începu ea din nou, că, în raporturi ca ale noastre, unul din partcneri are interes, urmăreşte ceva.

Cantacuzin zâmbi amabil.

– Găseşti, domnişoară Mazu, că n-am fost dezinteresat?

– Nu ştiu. Observaţia mi se poate aplica şi mie.

În aceste momente e nevoie a mă lămuri eu însă-mi. Aş fi vrut să mă ajuţi dumneata.

Refuzul prinţului de a „înţelege” precipită biografia Dariei, încât plecarea ei cam intempestivă nu ne mai lasă nici-o îndoială că ireparabilul se va produce:

Ca şi cum totul s-ar fi isprăvit brusc, fata îşi aruncă pe ea mantaua, luă cortelul şi adresă lui Cantacuzin un salut fără cuvinte, numai cu fruntea, aplecându-şi totodata pleoapele.

A doua scenă o aflăm în ultimul capitol. Daria s-a lămurit în privinţa laşităţii masculine a lui Mărcuş (cuceritor vulgar, incapabil să pătrundă sensul aspiraţiilor de evadare ale femeii) şi s-a retras, pentru câteva clipe, în singurătatea terasei, unde abia dacă răzbătea un murmur înfundat din agitaţia petrecerii de dincolo:

Un glas prietenesc, ca o amintire plăcută, o făcu să tresară.

– Eşti singură aici, scumpă doamnă? Desigur nu m-aştepţi pe mine.

Ea se desfăcu de stâlp, scuturându-şi fruntea. Avea o voce slabă, ca de departe, dintr-o lume a ei:

– Dumneata eşti, prinţule? Totuşi, să ştii că te aşteptam.

Evident, Daria nu vorbeşte aşa din politeţe: este într-o nouă cumpănă a vieţii şi prinţul trebuie să-şi facă apariţia. Nu l-a mai văzut de mult, de la cealaltă întâlnire. Acum însă *îl aşteaptă* ca pe un mesager al destinului ce este. Scena este, din nou ambiguă şi trebuie citită tot într-un registru dublu dc semnificaţii. Mărturisindu-şi iubirea, Daria smulge lui Cantacuzin o mărturisire asemănătoare. Însă potrivirea aparentă de acum este de fapt o întârziere şi un contratimp tragic, iar efectul ei exact invers decât o liniştire a sufletului Dariei:

– Vrei să spui că mă iubeşti, domnule Cantacuzin?

– Asta o ştii de multă vreme.

– Şi vrei să sput că acum se pot găsi acomodări pentru situaţia noastră?

Prințul zâmbi. Nu găsi necesar un răspuns.

– Vai, prietene, urmă doamna Ortac, deodată înveselită, atunci tot ceea ce am clădit eu în jurul profesorului meu, pe vorbele lui, toată acea noblețe a vieții, acea divinitate către care aspiră exemplarele rare ale umanității, au fost povești pentru implicitatea mea?

– Nu, n-au fost povești. Sunt principii sacre. Noi însă suntem oameni.

Iată ademenirea: prințul este ispititorul, ale cărui cuvinte strecoară otravă în inima Dariei, măcinând ultimele resurse morale:

– Nu înțeleg bine, oftă doamna Ortac, descurajată. Își înălță un deget lângă tâmplă. Auzi?

Sunau iar zborurile înălțimii.

Domnul Lai voi să fie atent, însă zborul trecuse.

– Bine, hotărî doamna Ortac. Să fie așa. Dar poate să nu mă supun.

– Ce vrei să faci?

– Ce fac rațele sălbatice. Nu căuta să înțeleg numaidecât această prostie. Fii numai încredințat că nu te-am iubit decât pe dumneata.

– Atunci putem pecetlui un tratat de ințelegere.

– Putem.

Prințul este ultimul om pe care-l vede Daria înainte de a se azvârli in lac, împreună cu nebunul ei frate Emil. Pactul la care se referă aceste cuvinte este pactul cu Destinul. Daria se încredințează prințului, dar nu ca o iubită bărbatului pe care-l iubeşte (deşi a dezamăgit-o), ci ca cineva care-şi vinde sufletul. Ea a înțeles rostul superior al lui Cantacuzin în viața ei, ca şi gestul lui de demult, de refuz, care a făcut din ea doamna Ortac: fusese o cursă. Tot ce se întâmplase sub influența ocultă a prințului fusese menit s-o distrugă: iar ridicarea ei din mocirlă şi inconştiență, începutul unei coruperi mai adânci şi mai insuportabile. Întârziind să-şi mărturisească iubirea, Cantacuzin făcuse cu neputință salvarea Dariei, căci acum, iubirea însăşi apare fetei ca o abdicare de la noblețea morală, ca o „acomodare" înjositoare. Prin intervenția lui Lai, Daria îşi pierde încrederea în sine, viața înfățişându-i-se deodată în imensa ei deşertăciune şi murdărie. Prințul joacă rolul inițiatorului diabolic: el deschide Dariei privirea asupra lumii numai spre a o putea distruge. Când sinuciderea Dariei este ca şi înfăptuită, căci ademenirea a prins, Lai se poate retrage („Prințul se retrase, cu inima svâcnind de o fericire nouă. Biata lui inimă, care de mult aştepta acest moment"!). Ambiguitatea se va menține până la sfârşit: Lai Cantacuzin e om şi diavol, îndrăgostit candid de Daria şi instrumentul teribil al destinului ei.

CUVÂNT ÎNAINTE[1]
(2001)

Canonul se face, nu se discută. Aceasta ar trebui să fie axioma. Dovedită, între altele, de sterilitatea majorității încercărilor de a da canonului o definiție cât mai larg acceptabilă. Singurele încercări în stare a trezi oarecare interes rămân acelea de a scrie o istorie a canonului. Între tezele teoretice avansate de critici, altminteri foarte serioşi, într-un număr din revista *Euresis* şi ipotezele concrete ale lui Ion Simuț dintr-un articol publicat în *Familia,* le prefer pe cele din urmă, fie şi numai pentru că au aplicabilitate practică. În privința situării istorice a canonului, trebuie observată lipsa aproape completă de tradiție la noi. Dacă nu greşesc, prima evocare a noțiunii de canon a fost aceea a lui Virgil Nemoianu în paginile *României literare,* pe la începutul anilor '90. Articolul se intitula *Bătălia canonică* şi se referea la literatura americană. Despre canon şi bătălii canonice în literatura română, se vorbeşte doar de câțiva ani, în contextul dezbaterilor despre postmodernism. Generația '80 este aceea care introduce în câmpul literar conceptele canonice şi ea pare cea dintâi conştientă că evoluția însăşi a literaturii se face prin schimbări de paradigmă. Cartea lui Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne,* din 1979, ca şi aceea a lui Harold Bloom despre *Canonul occidental,* din 1984, traduse cu mai bine de zece ani întârziere, se întlânesc la noi cu unele contribuții mai recente, în care postmodernismul, canonul sau modificările de paradigmă a cunoaşterii alcătuiesc un talmeş-balmeş sub raportul ideilor.

O schiță a evoluției canonice din literatura română lipseşte deocamdată. Dacă vrem să introducem o minimă rigoare în discuție, o astfel de schiță devine inevitabilă. Ea nici nu e cine ştie cât de greu de alcătuit, fiind vorba de ceva mai mult de un secol şi jumătate de literatură în înțelesul nostru de astăzi. Primul canon a fost acela al generației paşoptiste şi formularea lui o găsim în celebra *Introducție* la *Dacia literară* din 1848. Autor: Mihail Kogălniceanu. Vreme de jumătate de veac, recomandările lui Kogălniceanu au făcut legea. Poezia, proza şi teatrul romantic românesc – de la Negruzzi la Ion Ghica şi de la Heliade la Eminescu – au debutat cu manifestul din 1840 şi au fost susținute prin efortul, extrem de solidar sub raport arttstic, al câtorva zeci de scriitori, în frunte cu Alecsandri. Contestarea acestui prim canon se produce în deceniul al şaptelea al secolului trecut, o dată cu societatea *Junimea* şi cu publicația ei, *Convorbiri literare.* A doua bătălie canonică acum are loc. Drept cea dintâi am putea-o considera chiar pe aceea din anii '30–'40, culminând cu programul național şi romantic, când se ivea într-o generație literară o anumită conştiință, încă precară, a rupturii cu trecutul. Heliade şi Kogălniceanu par cei mai

[1] Apărut în *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu*, vol. 1, *Poezia*, Editura Aula,Braşov, 2001.

pătrunşi de necesitatea schimbării iar Russo, de efectele ei (pe care, el le deplânge). Mult mai puternică va fi conştiinţa aceasta la junimişti. Ei îşi propun revazuirea canonului romantic şi o realizează cu spirit critic şi polemic. Nu doar teoreticianul grupului, Maiorescu, dar Caragiale, dintre artiştii săi, arată clar voinţa de ruptură, îi indică motivele şi ironizează fără menajamente literatura supusă vechiului canon romantic (şi postromantic), opunându-i una victoriană şi clasică. A treia bătălie canonici va fi declanşată, imediat după războiul mondial, de E. Lovinescu, în numele modernismului. Deşi se revendică de la Maiorescu şi califică drept maioresciene generaţiile succesive de critici adevăraţi, Lovinescu deschide drumul canonului modernist. După canonul romantic-naţional (1840–1884) şi acela clasic-victorian (1867–1917), în care trebuiesc cuprinse şi reacţiile de tot felul de la răscrucea secolelor XIX şi XX, iată, canonul modernist ocupă întreaga epocă interbelică, anticipat de mişcarea simbolistă de la începutul secolului şi nu doar prelungit până în 1948, dar retrezit la viaţă de neo-modernismul anilor ’60–’70. Mai bine de jumătate din secolul XX e dominată de canonul modernist.

Aici se cuvine o explicaţie sau, poate, o paranteză istorică. Se susţine uneori că, în ultimele decenii, au existat mai multe tentative de refacere a canonului. Sunt cele pe care le-a analizat Ion Simuţ în *Familia.* Ar trebui să vedem în ce raport se află ele cu modernismul şi, apoi, cu postmodernismul. La finele deceniului al cincilea, canonul modernist a fost negat vehement decătre proletcultism. De prin 1949 şi până după 1960, proletcultismul a fost aria timpului. Aria oficială, se înţelege. Dar, oricum, o alta nu exista. Putem sau nu vorbi despre un canon proletcultist? Sunt argumente şi pentru şi contra. Depinde de acurateţea cu care dorim să purtăm discuţia. În sens strict, proletcultismul nu e capabil de canonizare, în ciuda eficacităţii sale practice. Eu concep canonu1 ca o suprapunere de trei elemente: valoarea (cota de critică), succesul (cota de piaţă) şi un amalgam eterogen de factori sociali, morali, politici şi religioşi. Echilibrul acestora fiind unul dinamic, prezenţa tuturor nu poate fi pusă la îndoială. Din proletcultism, lipseşte, mai întâi, elementul valoric. Cota de piaţă e, la rândul ei, stabilită arbitrar: se cumpără ce se vinde, nu se vinde ce se cumpără. În schimb, amalgamul de factori aleatorii e predominant. Proletcultismul e o literatură comandată oficial, împotriva cursului firesc al lucrurilor, care se întoarce forţat la o tradiţie inexistentă şi-şi adaugă inovaţii complet artificiale. Nu e nimic „specific” literar în canonul proletcultist. Cea mai bună dovadă este că, deîndată ce presiunea ideologiei oficiale se diminuează, literatura revine la canonul modernist anterior. Istoricii literari au, apoi, tendinţa de a numi canonul din deceniile 7 şi 8 neomodernist. Fie şi aşa. Dar caracterul arbitrar al rupturii de după 1949 se vede bine din revenirea cu pricina, din reluarea canonului lovinescian.

Se admite îndeobşte ideea că, o dată cu.generaţia ’80, canonul se schimbă din nou: în locul aceluia modernist, având aproape vârsta secolului XX, se

impune canonul postmodern. Împărtăşind această idee, nu pot să nu relev două dificultăţi în acceptarea ei. Am să le iau în ordine inversă, aşa zicând. Revoluţia din 1989 reprezintă un prag politic sau şi unul canonic? Schimbarea de regim politic, cu consecinţe atât de profunde şi de diverse, a obligat şi canonul să se schimbe sau nu? Iată o întrebare formulată în două feluri, la care nu avem un răspuns clar. După părerea mea, revoluţia a consolidat canonul anterior, nu l-a schirnbat, doar că acesta nu este unul curat postmodern, indiscutabil ca atare. În această privinţă, mă despart de rnajoritatea comentatorilor tineri şi mă apropii de Ion Simuţ, pe care-l citez din nou. Revoluţia a încercat o revizuire, dar preponderent morală, a literaturii anterioare. Nu canonul a fost vizat, ci colaboraţionismul: pactul, mai mult sau mai puţin vădit, dintre scriitori şi ideologia oficială.

Întorcându-ne la canon, iată şi a doua dificultate: dacă nu deducem realitatea operelor din premisele teoretice, ci încercăm să obţinem teoria însăşi din realitatea literară, nu se poate să nu remarcăm că avem de a face cu vechiul canon modernist (întrerupt, reluat şi rebotezat) cosmetizat prin adoptarea câtorva autori şi opere postmoderne. Canonul astăzi în vigoare s-a constituit spre sfârşitul anilor ’60, primind fără mare entuziasm opere scrise în deceniile care au urmat. Schimbarea de paradigmă sesizabilă spre 1980 n-a condus la înlocuirea canonului vechi, modernist, de către acela, nou, postmodern, ci la un armistiţiu neobişnuit, deşi explicabil. Bătălia canonică s-a încheiat de data aceasta în coadă de peşte. Anii ’80 au cunoscut o înteţire a cenzurii care n-a permis tinerilor postmoderni să dea până la capăt bătălia contra moderniştilor. Iar după 1989 armistiţiul n-a fost nici abrogat, dar nici prefăcut în pace durabilă. Pur şi simplu a fost amânată decizia finală. Când scriu aceste rânduri, în primele zile ale secolului XXI, nu ştiu dacă şi când se va relua cea de a patra bătălie canonică, suspendată de un deceniu de represiune şi de unul de anarhie. Ceea ce ştiu este că selecţia operelor care formează canonul literar actual s-a făcut acum treizeci de ani şi a avut două surse: pentru toată literatura de dinainte de al doilea război, cea medievală, cea din secolul XIX sau cea din secolul XX, sursa a fost critica modernistă interbelică (*Istoria* nerepublicată până în 1982 a lui G. Călinescu îndeosebi), cu purismele şi intoleranţele ei, iniţiată de revizuirile lovinesciene şi urmată de încă două generaţii de critici şi scriitori; pentru literatura postbelică, sursa a fost critica generaţiei ’60, ieşită ea însăşi din mantaua modernistă (călinesciană sau lovinesciană), care i-a privit pe contemporanii ei cam cu aceiaşi ochi cu care interbelicii îi priveau pe ai lor şi care, nu în intregime şi nu cu tot sufletul, le-a afiliat congenerilor pe câţiva dintre autorii mai tineri, cu 15-20 ani, mai degrabă tolerându-le inovaţiile decât acceptându-le în radicalitatea lor.

Acest canon ar trebui, poate, numit neo-modernist, spre a-i marca ambiguităţile (atât cele care privesc rescrierea postbelică a modernismului, cât şi cele care privesc confuzia dintre modernism şi postmodernism). El este încă

în vigoare, cu toate strigătele de protest ale noilor generații. Faptul că nici măcar o revoluție că aceea din 1989 nu i-a pus capăt se poate explica. De regulă, revoluțiile încep prin a-şi realiza sarcinile politice, lăsându-le pe cele artistice pe seama reformelor ulterioare Prioritatea politico-morală a revizuirilor de după decembrie este atât de vădită, încât aproape nu mai are rost să stărui..

Dar să vedem cum s-a fixat canonul existent, în anii ’60; ne vom da în felul acesta, mai bine seama de *caracterul reformator şi deloc revoluționar* al bătăliilor canonice. Pentru prima oară după un deceniu şi jumătate, pe la mijlocul anilor ’60, a devenit posibilă o altă ierarhie valorică şi o altă orientare tematică şi stilistică a literaturii decât cele oficiale. Câtă vreme cenzura a fost vigilentă şi s-a bazat pe spiritul şi pe litera dogmei, proletcultismul n-a putut fi contestat. Falsele probleme, desuetele mijloace de expresie, pseudovalorile făceau legea. A fost destul ca, pe fondul luptei pentru legitimare pe care N. Ceauşescu a dus-o contra vechii gărzi din partidul comunist, presiunea ideologică să scadă cu câteva atmosfere, pentru ca, mai întâi, critica să-şi reintre în drepturi şi, apoi, o nouă literatură să fie promovată cu multă energie, introdusă aproape cu sila în conştiința publicului cititor (şi, nu o dată, recurgându-se la subterfugii) şi în programele de şcoală. Oficialitatea a reacționat cu oarecare întârziere: de aceea, ea n-a mai putut bloca procesul de instalare a noilor ierarhii, trebuind să se mulțumească a le dubla prin cele care-i conveneau. Nici tematic n-a mai putut face nimic. De la mijlocul anilor ’60 înainte, scriitorii şi-au ales singuri temele, nu doar împotrivindu-se celor oficiale, dar preferând tot ce le contrazicea sau le nega. Stilistic, noua literatură a avut o marotă şi un model. Marota a constituit-o refuzul categoric a tot ce aducea cu stilul proletcultist. În poezie, proză, teatru, modalitățile stupide şi primitive ale proletcultismului au fost înlăturate de la o zi la alta. Modelul venea, el, din interbelic. Reînnodarea cu tradiția s-a făcut exact în punctul de ruptură. Conştient sau nu, scriitorii din anii ’60 au redescoperit, o dată cu operele, atunci retipărite, cele mai multe, prima oară, ale scriitorilor modernişti, un fel de a-şi concepe şi de a-şi scrie operele proprii. Critica însăşi şi-a redescoperit modelul în Lovinescu, Călinescu, Streinu, Cioculescu şi ceilalți; până şi estetismul modernist s-a dovedit o opțiune convenabilă noilor judecători literari, siliți, dacă doreau să fie tolerați, să se prefacă a închide ochii la realitățile sociale din opere spre a vedea mai bine (credeau ei) realizările literare propriu-zise. Cum să nu fi venit ca o mănuşă patriotismul, de exemplu, al interpretării călinesciene a poeziei lui Goga într-o vreme în care aproape nimic nu se putea spune despre naționalismul poetului ardelean, despre mesianismul şi religiozitatea viziunii sale? O critică pură a susținut o poezie pură. Şi o proză şi un teatru de aspect alegoric, în limbaj esopic, destul de diferite de cele interbelice, mergând totuşi pe linia romanului realist (doric şi ionic), reamenajat simbolic şi parabolic, postpsihologic (corintic), fără

schimbare radicală de viziune. Literatura îşi crea critica de care avea nevoie. Critica îşi crea literatura pe care o merita.

Dacă ne referim la acea parte a canonului care priveşte literatura contemporană, trebuie făcute încă două observații. Prima este aceea că în canon şi-au găsit locul aproape toți scriitorii valoroşi care au debutat la mijlocul anilor '60. Nu şi întârziații. Indiferent de valoare, aceştia au găsit poarta închisă. Oficialitatea şi-a reintensificat vigilența ideologică după 1971. Şi dacă nu i-a putut împiedica pe noii critici (cam toți debutând până la mijlocul anilor '60!) să-i laude pe noii scriitori, a putut bloca pătrunderea în continuare în manuale a acestora din urmă. De scos, n-a mai fost nimeni scos, decât spre finele regimului, când „transfugii" şi disidenții s-au văzut eliminați. Dar nici n-au fost acceptați alții. Lucru valabil şi pentru optzecişti. A trebuit ca ei să aştepte manualele alternative din 1999-2000.

A doua observație are în vedere schimbarea treptată, lentă, dar perceptibilă, a tematicii şi atitudinii noii literaturi. Purismul modernist nu trebuie extins la toate deceniile care au urmat. Poezia, teatrul, dar mai ales romanul au recâştigat o viziune socială foarte critică, deşi nu totdeauna mai directă, accente polemice uneori, atingând realități ale vremii şi, din când în când, sistemul comunist ca atare. Critica n-a rămas mai prejos. A încurajat aceste tentative, adaptându-şi ea însăşi discursul. Aşa cum, pentru romancieri, a devenit bunăoară o temă predilectă „obsedantul deceniu" (termenul îi aparține, se ştie, lui Marin Preda şi se referă la anii '50), tot aşa a devenit, pentru critic, „romanul politic". Se pot da multe exemple de astfel de vase comunicante. Literatura optzecistă nu mai putea fi, nici ea, comentată în exact acelaşi limbaj critic care se născuse în legătură cu literatura şaizecistă. Chiar dacă existau aspecte pur literare extrem de generoase pentru comentatori în poezia sau în proza optzecistă (intertextul şi celelalte), ei nu puteau ignora atât realitatea pe care acestea o explorau, cât şi felul însuşi al explorării. Un anume prozaism tern şi voit al descrierii şi caracterul cotidian al multora dintre evenimentele descrise îi obligau pe critici să explice cât de urâtă, meschină, apăsătoare şi imorală era lumea în care, personaje şi autori, scriitori şi cititori trăiau. Lumea nu fusese neapărat mai luminoasă în romanele lui M. Preda ori Aug. Buzura, dar acolo era privită mai de departe şi mai de sus, ca în romanul realist de odinioară, şi avea încă sens, din această cauză, ca orice corp masiv ce pare închegat prin jocul unor forțe obscure, dar reale, în timp ce la Mircea Nedelciu sau la Cristian Teodorescu, totul era privit de la nivelul solului şi se vedea fărămițat, anodin şi fără sens limpede, ba chiar puțintel absurd. În fine, una era pentru critic să prezinte clasicismul intemporal din *Omul cu compasul* al unui Doinaş din anii şaizeci şi alta pamfletele morale, cu irizări anticomuniste, din *Pana de şoim* de la începutul anilor optzeci. Chiar şi Nichita Stănescu din *Noduri şl semne* dădea pe dinafară de un pesimism imposibil de eludat de către aceiaşi recenzenți care se lăsaseră fermecați de

filosofarea *à l'improviste* pe marginea poeziei, a timpuluişi a spaţiului din *11 elegii*.

Cronicile literare cuprinse în cartea de faţă au contribuit la formarea canonului neomodernist într-o măsură pe care nu eu sunt cel chemat s-o apreciez. Am făcut canon cam în felul în care molierescul Monsieur Jourdain făcea proză: fără să vrea. Nici nu se poate altfel. Nu-ţi propui să schimbi canonul. Bătăliile canonice nu se planifică. Ele ţin de viaţa spontană şi imprevizibilă a literaturii. Desigur însă, participarea noastră la această viaţă nu este inconştientă. Chiar dacă nu toate lucrurile se văd de la început, există iluminări şi convertiri. Chiar dacă, în literatură, bătăliile nu se declară, ci doar se poartă, există sentimentul că iei parte la ele, ba chiar că le provoci. În anii '80 ai secolului trecut, paradigma literară se modifica sub ochii noştri. Postmodernismul încerca să lichideze neo-modernismul. Cenaclul de Luni, unde au fost citite cele mai multe opere postmoderne (mai cu seamă din poezie, fără a lipsi cele din proză), a fost un laborator important pentru experimentarea paradigmei postmoderne. Termenul s-a folosit mai târziu, dar realitatea era evidentă. Apariţia poeziei şi prozei optzeciste a fost ajutată şi de un număr considerabii de texte teoretice (azi, strânse în vo1um). Conştiinţa schimbării a accelerat procesul, chimia schimbării. S-a întimplat un lucru neprevăzut, unul din acelea care nu pot fi nici anticipate, nici programate. Schimbarea paradigmei, a felului de a concepe literatura şi de a o scrie în cuvinte mai simple, nu a determinat şi schimbarea canonului. Iată-mă revenit la punctul de plecare al acestor consideraţii prilejuite de culegerea cronicilor mele care au avut atingere în problemele canonice. Schimbarea canonului implica şi câştigarca poziţiilor concrete ale literaturii neomoderniniste. Adică şcoala, universitatea, ierarhiile. Operele noii paradigme n-au fost omologate nici măcar de către toţi criticii epocii. Rezistenţe au venit nu numai de cei foarte în vârstă, ca Al. Piru, dar şi de la unii încă tineri, dacă nu de-a binelea optzecişti ca Al. Dobrescu. Un nou canon a întârziat să ia locul celui vechi. Paradigma postmodernă a câştigat bătălia teoretică, dar a pierdut-o pe aceea practică. Abia spre sfârşitul secolului XX, când optzeciştii se apropiau de mijlocul vieţii şi când reforma şcolii le deschidea accesul spre manuale, putem vorbi de o schimbare de canon pe cale a se produce. Neîncheiată deocamdată. Bătălia canonică (a patra) n-a fost încununată de la început de succes. Noul canon e decalat cu mai bine de două decenii. Acest lucru nu poate rămâne fără consecinţe. Asupra postmodernilor din generaţia '80 se exercită deja puternice presiuni dinspre scriitori tineri şi foarte tineri care nu se recunosc în decalogul cărtărescian din *Postmodernismul.* Este aproape imposibil de ghicit cum va arăta canonul care va lua locul celui creat de generaţia mea şi despre care cronicile ce urmează par să dea o anumită socoteală. Factorii imponderabili de natură istorică, socială etc., de care aminteam, au jucat în cazul acesta un rol mult mai mare decât în oricare dintre bătăliile canonice anterioare. Poate doar

aceea dusă de Kogălniceanu şi de paşoptişti să fi avut o soartă comparabilă, fiindcă şi atunci, ca şi acum, reforma societății s-a înfăptuit mult după ce manifestele reformatoare o declanşau pe aceea a literaturii.

Vom trăi şi vom vedea: e singura concluzie de bun simț pe care o putem pretinde.

Martie-iunie 2001

POSIBIL DECALOG PENTRU CRITICA LITERARĂ[1]
(2003)

Dacă opera de literatură este deseori ambiguă, critica trebuie să fie întotdeauna clară. Echivocurile, jocurile de cuvinte, „apele" pe care le face ironia nu țin de esența morală a criticii; decât, poate, de arta ei; o colorează, îi conferă personalitate, dar n-o ajută prea mult să-şi atingă scopul. În orice caz, duşmanul cel mai mare, sub acest raport, al criticii este confuzia. Criticul n-are voie sa nu ştie ce vrea să spună. Proverbul franțuzesc i se potriveşte perfect în raționalitatea lui: ceea ce e bine gândit, se exprimă în mod clar.

De aici decurge obligația unei anumite precizii. I-am auzit pe unii matematicieni sau, în general, oameni ai ştiințelor pozitive observând că un critic literar poate pretinde doar să fie cât mai puțin vag; exactitatea n-ar fi în firea lucrurilor lui. Nimic mal neadevărat: precizia nu e pur şi simplu o datorie a criticii, este politețea ei deopotrivă fața de scriitor şi față de cititor. Menirea criticii este de a judeca, aşadar de a discerne, lămuri, aprecia. Dar ce fel de apreciere este aceea care lasă loc dubiilor? Aproximația este întotdeauna dubioasă, prin urmare, contrară spiritului critic.

În al treilea rând, e vorba de simplitate. Pe criticul prost îl recunoşti numaidecât după felul complicat în care se exprimă despre cele mai simple lucruri. Critic bun este acela care, dimpotrivă, ştie să spuna simplu cele mai complicate lucruri. Simplitatea nu e în toate cazurile înnascută. Aş aşeza-o mai degrabă printre însuşirile critice care se dobândesc prin experiență. Dacă nu posezi de la început claritate şi spirit de precizie, e mai bine sa nu te apuci de critică. Simplitatea nu este însă, ea, un atribut al tinereții în critică. Mai degrabă, tinerii se simt ispitiți să fie sofisticați în idei şi în limbaj. Îi dezvață exercițiul critic repetat şi îndelung.

O a patra însuşire, nici ea în chip hotărât preexistentă activității critice, este concretețea, dacă o pot numi aşa, a gândirii şi expresiei. Tinerii sunt câteodata abstracți ori ideologici. Ei vor să aiba idei. Dar critica e prin natura ei mai aproape de metaforă decât de idee. Se referă la opere de imaginație, nu de filosofie, la sentimente, nu la concepții. Gândirea criticului îmbrățişează opera cu dragoste sau cu ură. Seamănă uneori cu un mulaj. Nu sunt convins că e totdeauna capabilă să se țină la distanță: se lasă deseori fascinată ori respinsă.

De aceea e bine să nu uităm că actul critic se bazează pe impresii în mult mai mare masură decât i-ar fi îngăduit unui cercetător din alte ştiințe. Judecata critică e impresionistă prin chiar natura ei. E „sinceră", autentică, biografică, pe scurt, subiectivă. Impersonalitatea ori obiectivitatea, criticul trebuie să le lase pe seama altora. Speriați de reacția scriitorilor, unii critici se justifică afirmând că sunt obiectivi, mai bine zis, mai obiectivi decât scriitorii înşişi. Nu

[1] Apărut în *România literară*, an. XXXVI, nr. 18, 7-13 mai 2003.

în acest sens trebuie înțeleasă distincția maioresciană dintre poeți şi critici, cum că primii sunt opriți de la păreri corecte de o subiectivitate care le-ar lipsi celor din urmă. Sensul distincției este că subiectivitatea criticului e mai largă decât a poetului care este prizonierul unei singure formule.

Nu toate însuşirile prezintă acelaşi grad de importanță, deşi nici una nu trebuie desconsiderată. Nici, bunăoară, concizia. Critica avându-şi istoria, ca şi literatura, există neîndoielnic forme critice diverse, chiar mode, aşadar critica n-a fost mereu laconică. Dar dacă n-o confundăm cu unele dintre speciile ei, care presupun oarecare vorbărie, critica bună foloseşte cuvinte puține, mergând de-a dreptul la țintă. Concizia e o deprindere, aşadar se învață. Dacă am face o statistică, am vedea că orice critic foloseşte mai puține cuvinte în operele sale de maturitate decât în cele de tinerețe.

Şi foloseşte, totodată, un stil mai „curat": excesul de neologisme neomologate, de termeni tehnici, apelul la jargon sunt caracteristice inexperienței. Stilul critic adult e normal, echilibrat şi transparent. Jargonul e boala copilăriei criticului, când el crede că se diferențiază astfel de cititorul obişnuit. Cu vremea, descoperă că e mult mai greu, dar şi mai eficient, să te deosebeşti de alții vorbind ca toată lumea.

În al optulea rind, criticii i se cere adecvare. La text, desigur, dar şi la context. Criticul nu trebuie să ştie doar ce şi cum să spună: el trebuie să aibă necontenit în vedere faptul că actul critic implică necesarmente un raport, că el este totdeauna *despre* ceva, comentariu, interpretare, analiză ori judecată. Fiecare lucru din lumea aceasta are unitatea lui de măsură. Tot aşa intuiția ori gustul (în înțelesul de pricepere spontană a artei) îi dictează criticului unitatea justă de măsură. Atât în privința calității operei, cât şi în privința naturii ei.

E inevitabil să conchidem că adevărata critică este aceea care dă idei, nicidecum aceea care pleacă de la idei: critica nu aplică literaturii o grilă, teoretică, ideologică ori altfel, ea poate cel mult releva anumite aspecte teoretice, ideologice, filosofice, morale, religioase ale operelor literare. Spiritul critic este opus celui ideologic. Critica este ea însăşi literară în sensul că acordă prioritate esteticului. Am scris altădată despre rațiunea estetică exclusivă a criticii, atacată ieri dinspre sociologismul marxist sau dinspre formalismul structuralist, iar astăzi dinspre studiile (multi)culturale. Nu țin să mă repet.

În definitiv, scopul criticii, dacă există unul, dincolo de a ne edifica în privința conținuturilor şi formelor literaturii, precum şi a valorilor de care acestea depind, este să trezească în cititor apetitul pentru lectură. John Updike mărturisea, în prefața ediției americane a conferințelor lui Nabokov despre roman de la Cornell University, că, ascultându-l pe profesorul lui, devenea brusc teribil de doritor să citească sau să recitească operele cu pricina. Ca să izbutească asta, critica trebuie să nu fie anostă, plictisitoare, rebarbativă. Criticul este un cititor altruist, care citeşte pentru plăcerea altora, nu doar

pentru propria plăcere. Între atâtea rosturi pe care le putem concepe pentru critica literară, cel mai important rămâne acela de a trezi cititorul din noi. Lui Călinescu îi plăcea un vers al unui romantic german care se referea la poet: dacă nimereşti cuvântul magic, lumea începe să cânte. Dacă nimereşti cuvântul magic, literatura începe să cânte. Şi cititorul să-i audă cântecul.

Teme

1. Comentați crezul lui Nicolae Manolescu din *Copacii şi pădurea* punându-l în legătură cu următoarele afirmații:

„În orice domeniu al experienței umane există o propensiune către sistem, către refularizarea, prin analiză (şi prin universalitățile limbii), a particularităților colțuroase cu care ne confruntăm. Totodată însă, trebuie să fim conştienți că reducțiile sistemului contrazic varietatea infinită a experiențelor noastre. (...) Conflicul dintre coerență şi corespondență este inevitabil; ca urmare, orice câştig în coerență înseamnă o trădare în plus a particularelor cărora discursul nostru ar fi urmat să le corespundă.” (Murray Krieger, *Teoria criticii. Tradiție şi sistem*)

2. Discutați concepția lui Nicolae Manolescu despre „rolul cronicii literare”. Considerați că există o contradicție între afirmațiile prezente în articolul respectiv şi cele formulate de acelaşi critic cu 15 ani în urmă:

„Cronica e Cenuşăreasa criticii, o Cenuşăreasă care n-are speranța că va veni într-o zi o zână, că va întâlni la un bal un prinț... Nu rămâne decât frumusețea şi, poate, eroismul gestului. cronicarul e un martir, un sacrificat pentru o himeră. (...) Subordonarea pe care criticul o refuză, cronicarul o primeşte şi din ea îşi țese gloria! Pentru fericirea de a impune o carte, un autor, la un an oadtă, cronicarul se impune permanent ironiei şi dezaprobării. Scriitori şi cititori se unesc în a nu fi de acord cu el; pare născut spre a irita pe toată lumea şi cei doi-trei care întrevăd onestitatea lui sunt cei mai nemulțumiți. Cronicarul este «la bête noire» a literaților de tot felul, temut uneori, iubit niciodată, omul cu cei mai mulți duşmani şi cu cei mai puțini prieteni.” (*Despre cronica literară*, 1968) ?

3. Comparați interpretarea pe care Nicolae Manolescu o dă *Luceafărului* cu aceea propusă de Tudor Vianu (*Atitudinea şi formele eului în lirica lui Eminescu*). Care dintre ele vi se pare mai convingătoare?

4. Poate fi considerat *Vocile lirice ale „Luceafărului”* un exemplu de critică stilistică? Argumentați.

5. Discutați ideea centrală din eseul *Imaginarul sadovenian*.

6. Pornind de la modul cum Nicolae Manolescu gândeşte structura canonului („Eu concep canonu1 ca o suprapunere de trei elemente: valoarea (cota de critică), succesul (cota de piață) şi un amalgam eterogen de factori sociali, morali, politici şi religioşi. Echilibrul acestora fiind unul dinamic, prezența tuturor nu poate fi pusă la îndoială.”), comentați ponderea celor trei elemente amintite în opera unui scriitor postbelic.

7. Discutați punctul de vedere al lui Nicolae Manolescu privind continuitatea canonică în literatura română contemporană: „După părerea mea, revoluția a consolidat canonul anterior, nu l-a schimbat, doar că acesta nu este unul curat postmodern, indiscutabil ca atare. (...) dacă nu deducem realitatea operelor din premisele teoretice, ci încercăm să obținem teoria însăşi din realitatea literară, nu se poate să nu remarcăm că avem de a face cu vechiul canon modernist (întrerupt, reluat şi rebotezat) cosmetizat prin adoptarea câtorva autori şi opere postmoderne. Canonul astăzi în vigoare s-a constituit spre sfârşitul anilor ’60, primind fără mare entuziasm opere scrise în deceniile care au urmat. Schimbarea de paradigmă sesizabilă spre 1980 n-a condus la înlocuirea canonului vechi, modernist, de către acela, nou, postmodern, ci la un armistițiu neobişnuit, deşi explicabil.”

8. Comentați, la alegere, trei „principii” din *Posibil*-ul *decalog* al lui Nicolae Manolescu.

EUGEN SIMION
(n. 1933)

Schiță bio-bibliografică

1. Repere biografice

ES s-a născut la 25 mai 1933 în comuna Chiojdeanca din jud. Prahova. Absolvent al Liceului „Sfinții Petru şi Pavel" din Ploieşti, se înscrie la Facultatea de Filologie a Universității bucureştene, pe care o termină în 1957 ca şef de promoție. Compărând ca martor al apărării într-un proces politic, **ES** este, timp de cinci ani, şomer. Debutează în *Tribuna* din Cluj (1958) şi colaborează (1957-1964) în colectivul lui Perspessicius la editarea operei eminesciene. Între 1962-1968 este redactor la *Gazeta literară*, iar începând cu anul 1963 e asistent la Facultatea de Filologie a Universității din Bucureşti, parcurgând toate treptele ierarhiei universitare. Debutează în volum în 1964, cu studiul *Proza lui Eminescu*. Colaborează constant la *Gazeta literară*, *Contemporanul* şi *Viața românească*; o dată cu apariția *României literare*, va colabora continuu, timp de 23 de ani, la această revistă. Între 1970-1973 predă la Sorbona, fiind unde ia contact direct cu Noza Critică; în 1974 este bursier în Germania Federală. Din 1983, coordonează periodicul *Caiete critice* (revistă al cărei director devine în 1990), iar în deceniul următor ține permanent rubrici în *Literatorul* şi, ulterior, în *Curentul*. După 1989, refuză să intre în politică, fiind chiar un adept convins al „apolitismului". În 1991 devine academician, apoi vicepreşedinte (1994-1998) şi preşedinte al Academiei Române (din 1998).

2. Opera critică

Proza lui Eminescu, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1964.

Orientări în literatura contemporană, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1965.

E. Lovinescu. Scepticul mântuit, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1971.

Scriitori români de azi, vol. I, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1974; ediția a II-a, revăzută şi completată, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1978.

Scriitori români de azi, vol. II, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1976.

Timpul trăirii, timpul mărturisirii... Jurnal parizian, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1977; ediția a II-a, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1979; ediția a III-a, revăzută, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1986.

Dimineața poeților. Eseu despre începuturile poeziei române, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1980.

Întoarcerea autorului. Eseuri despre relația creator-operă, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1981.

Scriitori români de azi, vol. III, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1984.

Sfidarea retoricii. Jurnal german, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985; ediția a II-a, Editura Viitorul Românesc, Bucureşti, 1999.

Scriitori români de azi, vol. IV, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989.

Moartea lui Mercuțio, Editura Nemira, Bucureşti, 1993.

Mircea Eliade, un spirit al amplitudinii, Editura Demiurg, Bucureşti, 1995.

Fragmente critice, vol. I (*Scriitura taciturnă şi scriitura publică*), Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1997.

Fragmente critice, vol. II (*Demonul teoriei a obosit*), Editura Grai şi Suflet – Cultura Națională, Bucureşti, 1998.

Fragmente critice, vol. III (*Mit, mitizare, mistificare*), Editura Scrisul Românesc – Univers Enciclopedic, Craiova-Bucureşti, 1999.

Fragmente critice, vol. IV (*Cioran, Noica, Eliade, Mircea Vulcănescu*), Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2000.

Clasici români, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2000.

Ficţiunea jurnalului intim, 3 vol., Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2001 [vol. I: *există o poetică a jurnalului*; vol. II: *Intimismul european*; vol. III: *Diarismul românesc*].

Genurile biograficului, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2002.

3. Referinţe critice (selectiv)

Mircea IORGULESCU, *Eugen Simion*, în *Prezent*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985.

Valeriu CRISTEA, *Critica dreaptă*, în *Fereastra criticului*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1987.

Nicolae MANOLESCU, *Eugen Simion*, în *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu*, vol. III: *Critica. Eseul*, Editura Aula, Braşov, 2001.

Andrei GRIGOR, *Eugen Simion*, monografie, antologie comentată, receptare critică, Editura Aula, Braşov, 2001.

Mircea ZACIU, *Eugen Simion*, în *Dicţionarul scriitorilor români* (coordonatori: Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu), vol. IV (*R-Z*), Editura Albatros, Bucureşti, 2002.

4. Profil

Fiind, alături de Nicolae Manolescu, unul din cei mai reprezentativi critici contemporani, **ES** s-a consacrat prin formula „naraţiunii de idei”, constând în implantarea până la organicitate a judecăţilor de valoare în naraţiunea critică. Caracterizat prin echilibru şi sobrietate, dar fără a-şi refuza impulsurile memorialistice, **ES** îşi afirmă descendenţa lovinesciană, dovedită în primul rând prin efortul de a sistematiza într-un tablou coerent eterogenitatea tabloului literaturii contemporane. Fără a excela în lapidaritate sau efervescenţă stilistică, critica lui **ES** nu e mai puţin persuasivă, scopul său fiind aspiraţia de a-şi epuiza obiectul printr-o abordare sistematică şi concentrică al cărei rezultat să dezvăluie personalitatea creatoare a autorului. Metoda critică a autorului este, de fapt, un impresionism filtrat prin plasa Noii Critici franceze, cu o vădită predilecţie pentru tematism. Exemplul cel mai elocvent în acest sens în constituie interpretările aplicate poeţilor pre-eminescieni, în înţelegerea cărora criticul foloseşte instrumentele avansate ale noilor orientări critice, fără a uita însă finalitatea lecturii – aceea de a contrage în profilurile autorilor „figurine” care să justifice astfel traiectul critic atât din punct de vedere tehnic, cât şi intuitiv. „Tradiţionalismul” esenţial al lui **ES** nu provine din asimilarea lacunară a noilor metode critice, cât dintr-un scepticism declarat privind rostul unei structuri vide, izolată de sensul său existenţial. De aceea criticul propune, ca răspuns la formula lui Barthes, conceptul de „întoarcere a autorului” şi din aceleaşi considerente criticul a fost fascinat de scrierea şi citirea „genurilor biograficului”.

[PREFAȚĂ][1]
(1980)

Cum citim poezia veche, ce ne spune ea astăzi? Volumul de față nu-i, avertizez de la început, o istorie a începuturilor poeziei române, nu-i, în sens strict, nici o culegere de studii de istorie literară despre Văcăreşti, Conachi, Heliade Rădulescu... Este, dacă vreți, o suită de *lecturi noi* a unor texte cunoscute, acelea venerate în şcoală şi citite rar, foarte rar, cu simplă plăcere. Toți vorbesc de însemnătatea lor culturală, puțini însă cred în valoarea lor estetică. Cititorul obişnuit se separă de ele îndată ce procesul lui de instruire s-a încheiat. Rareori se întoarce la poemele pe care le-a învățat, în şcoală, pe de rost, să le recitească şi să le examineze acum cu altă stare de spirit: aceea pe care o creează o lectură liberă, lentă, avizată. Scepticul Paul Zarifopol, care prețuia versurile lui Dosoftei pentru savoarea arhaismului, contestă actualitatea estetică a poeziei lui Conachi, Cârlova, Heliade Rădulescu, prea *lăutărească*, cu un prea puternic aer de semicultură, după gustul lui.

Cartea de față se străduieşte să arate contrariul, fără a fi propriu-zis o demonstrație estetică. Demonstrația a fost făcută de alții, înaintea mea. Eu încerc, repet, o lectură nouă, pornind din altă direcție a spiritului critic, alta decât aceea folosită de istoricul literar care trebuie să indice sursele unui fenomen şi să facă descripția completă a unei opere. Lectura mea se dispensează de asemenea obligații, lectura este rezultatul confruntării libere cu un text (discurs) liric peste care s-a aşezat, cum se zice, praful timpului. Dat la o parte, descoperim o *retorică* specifică, un *peisaj* liric, un mod, în fine, de a fi în raport cu lucrurile din afară. Lectura critică (*polisemică*, *pluralistă*) urmăreşte, astfel, ceea ce se cheamă, cu un cuvânt ce nu sună prea bine în limba română, *demers* liric. Să înțelegem însă prin el un mod propriu de apropiere de obiecte, de asumare a universului material, o atitudine inconfundabilă în procesul de creație.

Prima întrebare pe care mi-am pus-o, recitind îngălbenitele stihuri ale lui Ienăchiță Văcărescu sau Conachi, este dacă aceşti poeți de ocazie aveau sau nu o *conştiință a scrisului*. Întrebarea se repetă şi în celelalte cazuri. *Conştiința scrisului* antrenează, de regulă, o experiență a *scriiturii*, termen, iarăşi, imposibil pentru mulți. Cum se manifestă ea la poeții care scriu pentru „trebuințele" lor şi rareori (şi mult mai târziu) pentru a fi cunoscuți, citiți, comentați...? Poetul de la începutul secolului al XIX-lea n-are încă ambiția de a fi *autor*. „Autorlâcul" apare mai târziu şi se răspândeşte repede din moment ce Heliade scrie deîndată o satiră a *autorlâcului*, iar Kogălniceanu instaurează critica literară pentru a pune stavilă în primul rând maniei de a scrie. La 1820

---

[1] Apărut în *Dimineața poeților. Eseu despre începuturile poeziei române moderne*, Editura Cartea românească, Bucureşti, 1980.

poetul român ezită să-şi semneze poemele, din pudoare sau din orgoliu (poezia nu-i o carte de vizită convenabilă pentru un om cu ighemonicon), la 1845 *scrisul* devine o profesiune şi chiar o profesiune „obştească”, ameninţată de impostură.

Apariţia conştiinţei scrisului este legată de o altă temă, mai gravă: aceea a *întemeierii* poeziei române. De la Ienăchiţă Văcărescu la Vasile Alecsandri, toţi cei care scriu versuri au, într-un. chip sau altul, conştiinţa că, pentru a întemeia poezia română, trebuie să inventeze un limbaj poetic, iar ca să inventeze un limbaj trebuie să scrie o gramatică şi o retorică românească. Un vast scenariu spiritual se profilează, astfel, în această lungă epocă de început în care poezia stă în aceeaşi încăpere cu morala şi politica.

Mai este ceva: naşterea conştiinţei lirice coincide cu naşterea conştiinţei erotice. Este o idee (avansată de Denis de Rougemont şi reluată de Roland Barthes) pe care cartea de faţă o ilustrează printr-un lung capitol final dedicat lui Conachi şi celorlalţi poeţi erotici de la sfârşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea. Erosul revelează fiinţa, conştiinţa fiinţei individuale antrenează dorinţa de expresie. *A comunica* (a se exprima) devine, inevitabil, *a scrie*.

Poeţii mai instruiţi, ca Iancu Văcărescu, văd în poezie mai mult decât atât: actul de naştere al unei naţiuni:

Orice neam începe
Întâi prin poezie
Fiinţa de-şi începe,

iar Heliade Rădulescu, care este, indiscutabil, figura centrală a epocii, consideră literatura adevărată politică a naţiei. *A întemeia* capătă, în aceste condiţii, un sens foarte larg: competenţa poeziei se întinde de la gramatică la structura statului divin.

M-a interesat mai puţin latura teoretică a acestor ambiţioase proiecte, studiate pe larg şi cu competenţă de alţii, cât alt fel de *întemeiere* (interioară) şi extindere a poeziei: de la *peisajul* (spaţiul) *iatacului*, din faza Ienăchiţă, la peisajul *uranic* din faza universalistă a lui Heliade. Deschiderea poeziei angajează o retorică (o reţea de teme, figuri) şi o modificare a imaginarului poetic. Iatacul lui Ienăchiţă şi Conachi este depopulat de obiecte, în spaţiul sacru nu stă decât „ibovnica slăvită”, eventual *oglinda* care să-i reproducă imaginea adorată. Iancu Văcărescu, Cârlova, Bolintineanu, Alecsandri descoperă lumea materiei, prin intermediul, e drept, al literaturii. Ei folosesc elemente deja retorizate, însă orice retorică, spune cineva, reprezintă deja un prim angajament liric. Cum se manifestă el în sfera imaginarului, ce figuri ale spiritului şi ce figuri retorice propriu-zise folosesc nişte poeţi care simt, până la disperare, insuficienţele limbii?

Eseul de faţă (suita de eseuri) încearcă să descopere aceste semne în nişte

texte care, repet, îşi depăşesc mereu tema şi se exprimă într-un limbaj ce poate părea desuet spiritului modern. Cine are răbdare şi le citeşte cu atenție descoperă însă versuri admirabile la primii stihuitori şi, mai mult decât atât, are surpriza de a descoperi un mod propriu de a gândi poezia. De *a gândi* şi de *a scrie* poezia. *Scrisul* implică un proiect spiritual, implică şi o stare a sensibilității. El apare în anumite circumstanțe şi declanşează un număr de forțe ale vieții interioare. Ce alianțe din lumea din afară caută spiritul poetic, care sunt punctele lui de referință şi de sprijin? Cu această întrebare ajungem din nou la noțiunile de *spațiu liric*, *peisaj*, *spațiu securizant*, noțiuni folosite într-o accepție critică nouă. Pentru Heliade, a scrie înseamnă în modul cel mai hotărât, *a înființa*, *a crea* în sens biblic. Pentru Alecsandri actul de a scrie necesită, în prealabil, un complicat scenariu de acomodare. Inspirația cere o civilizație (un confort), scrisul implică retragerea într-un spațiu de securitate. Unul (Heliade) deschide imaginația, escaladează ierarhiile, desființează frontierele dintre obiecte, trăieşte, într-un cuvânt, cu fervoare şi teamă, în lumea elementelor primordiale; celălalt se retrage din lumea fizică pentru a deschide, în alt plan, drum liber reveriei poetice. O reverie recuperatoare, consonantă, euforică...

Poetul este, în această epocă de începuturi, un profet şi, în egală măsură, un meseriaş, un *geniu* şi un *scriptor*. Un cercetător ieşean, L. Volovici, a urmărit într-un interesant studiu (*Apariția scriitorului în cultura românească*, Ed. Junimea, 1976) evoluția acestor noțiuni şi a altora legate de ideea de a scrie. Din exemplele date de el şi din altele se vede limpede ce încredcre mistică în puterea poeziei au cărturarii noştri la începutul secolului trecut. Distanța între indiferența lui Alecu Văcărescu, care îşi risipea versurile prin condicele gospodăreşti, şi poetul de la 1830 care se compară deja. cu Orfeu Tracul este enormă. Pentru cel dintâi poezia este un pur instrument de seducție erotică, pentru cel de al doilea poezia este totul: politica, morala, religia, estetica unei națiuni. „Nimica nu este aşa de pătrunzător – se spune în prefața la *Pâsaltirea în versuri* a lui Ioan Prale (1827) – nimic aşa mişcătoriu la cele mai împetrite inimi, de cât o poezie bine alcătuită. Aceasta moaie inimile învârtoşate, suflă curagiu în ceale desnădăjduite; pe scurt, lucrează cu o maghie ori în ce suflet. Pentru aceia de să şi poveşteşte ca o fabulă, cum Orfeu Tracul ar fi cântat aşa de frurnos, cât ar fi tras după sine pădurile şi petrile...”

Termenul de poet apare, la noi, la sfârşitul secolului al XVII-lea, alături de alte formule care sugerează mai direct ideea de facere: „izvoditor”, „făcător”. Întâlnim şi termenul de *scriptor*, pe care Barthes îl introduce în limbajul *noii critici*. Pentru Heliade Rădulescu, care îl foloseşte la 1829, scriptor indică apartenența la o profesiune legitimă şi onorabilă: „eu sunt şi voi să fiu ceea ce sunt: *meseriaş*, nimeni nu mă poate scoate din *scriitor român...*”, şi tot el, în altă parte, punând acum accentul pe ideea de necesitate vitală a *scrisului*: „dacă scriu m-este o necesitate ca şi răsuflarea, ca şi repausul, ce şi mâncarea. Şi

dacă scriu în folosul românilor, cum mă pricep, este un *învăț* (s.n., E.S.) de 30 de ani [...]. Pentru ce să mă laude pentru nişte cugetări ce au devenit a doilea natură?“... (cf. st. cit.).

Scrisul este, dar, *un învăț* şi o *a doua natură*. *Scriptorul* este un om învățat şi un om folositor. Heliade nu rămâne, se ştie, la aceste noțiuni modeste, ambițiile lui sunt infinit mai mari, dar, în poezie şi în meditațiile lui critice, nu ignoră nici latura profană a scrisului: aceea legată de ştiința *de a face*, *de a întemeia*. Atât de profund este, la Heliade, acest gând, încât mitul care se afirmă cu cea mai mare vigoare în poezia lui, indiferent de natura temei, este mitul creației (paternității), cu o sferă largă de cuprindere: de la *geneză* la eros.

O caracteristică a poeziei de început este complexitatea, ambiguitatea *discursului* ei. Un „sfânt nesațiu” domină, de regulă, spiritul creator şi nesațiul tulbură confesiunea lirică. *Discursul* cuprinde, în fapt, mai multe discursuri. După 1840, când psihologia romantică pătrunde mai adânc, poetul începe să sufere de ceea ce s-a numit *sentimentul incompletitudinii*, dar, în aceeaşi măsură, suferă de teama de dezordine în lumea fizică şi morală. Haosul îi provoacă viziuni negre. Lângă senzația de asfixie şi dorința de expansiune stă, mereu, un treaz sentiment al ordinei, stă voința (la Grigore Alexandrescu, Heliade, mai ales) de a împăca elementele „în sfadă”. Fantezia nu dezechilibrează decât rareori şi pentru puțină vreme obiectul liric. Chiar viziunile cele mai întunecat romantice (acelea din *Grui Sânger*) au o încheiere liniştitoare prin deplasarea accentului spre câmpul eticii. *Spiritul* întemeietor caută în cele din urmă o perspectivă stabilizatoare. El convoacă mitologia, istoria, natura pentru a pacifica elementele rebele ale imaginației.

Ienăchiță, Heliade Rădulescu, Bolintineanu, Alecsandri... sunt, cum spune şi titlul acestei cărți, *poeți ai matinalului*, trăiesc şi scriu într-o dimineață a spiritului: cu nelinişte, cu orgoliu, cu un irepresibil sentiment că totul trebuie *început*, *întemeiat*, *desăvârşit* în cel mai scurt timp. Ca romantici, ei iubesc înserarea şi îşi dau întâlnire la *miezul nopții* în mijlocul unei naturi pline de semne premonitorii, însă spiritul lor păstrează în toate situațiile prospețimea şi fervoarea matinală. Spaima şi orgoliul, neliniştea şi îndrăzneala, specifice spiritului întemeietor, merg mereu împreună, într-o competiție virilă, loaială.

Din această competiție se naşte, în nişte vremuri rele, poezia română: opera unor oameni din două generații care, cu slabele mijloace de atunci ale limbii, au reuşit să sară peste etape şi să refacă un imens handicap istoric.

Pentru că se discută, azi, despre problema priorității în literatură, trebuie spus că retorica acestor poeți de început este, în parte, venită din poezia populară, parte luată de la modelele care circulau în epocă. „Examinarea scriitorilor din zona 1800 – zice G. Călinescu – va dovedi că ei cunosc cu de-amănuntul literatura occidentală a secolului XVIII, mai ales cea minoră.” Modelele au fost depistate şi mai târziu, cutare vers din Heliade nu este decât o traducere din Lamartine, ideile despre artă ale lui Grigore Alexandrescu trimit

în chip direct la Boileau. *Valea*, spațiul securizant al lui Cârlova, Grigore Alexandrescu, este o varianlă a *vâlcelei* lamartiniene. *Florile Bosforului* duc gândul la *Orientalele* lui Hugo, un episod din *Primăvara amorului* reproduce un fragment din Anacreon. *Figurile* cele mai răspândite ale imaginarului sunt acelea folosite de romanticii europeni, de nuanță latină. Originalitatea talentului nu trebuie căutată însă în retorica de care el se foloseşte, ci în poezia însăşi care este opera unui spirit complex. Meritul extraordinar al acestor poeți de început este de a fi utilizat o retorică sincretică pentru a crea o poezie în care spiritualitatea românească găseşte o expresie adeseori memorabilă. Trecută în poezie, *valea* devine o dimensiune a peisajului românesc, *marea*, pe care Bolintineanu o descoperă, intră într-o geografie imaginară a spiritualității noastre, la fel ca *ruinele* lui Cârlova şi *şesul* prăfos al lui Grigore Alexandrescu.

Cartea de față încearcă să meargă mai departe şi să descopere resorturile intime ale opțiunii pentru o formă sau alta de *peisaj*. O opțiune sau o respingere, pentru că poezia se naşte nu numai din seducția, dar şi din oroarea față de obiectul liric. Teroarea față de o categorie a materiei este, uneori, mai productivă în planul poeziei decât iubirea sau umilința... *Spiritele întemeietoare* nu sunt cu necesitate elementare, monocorde, spiritele întemeietoare ating, adesea, în sfera lor, o complexitate şi un rafinament (cazul lui Conachi) cu greu de depăşit.

Nu ascund faptul că acest eseu este şi rezultatul unui pariu cu mine însumi. Am citit de mai multe ori pe Conachi, Bolintineanu, Alecsandri... dar aproape totdeauna sub presiunea unei circumstanțe. Ce elev am învățat pe din afară testamentul lui Ienăchiță şi am prins, mai ales, latura comică din *Jalobele* lui Conachi. Am recitat, ca atâția alții, *Peneş Curcanul* la serbările şcolare, iar mai târziu, când spiritul meu a devenit mai exigent, aceste modele – deteriorate printr-o laudă perpetuă şi nediferențiată, de şcoală – nu mi-au mai spus mare lucru. Am simțit, acum, nevoia să mă întorc cu altă stare de spirit şi cu alte instrumente de analiză la aceşti poeți care, într-o superbă dimineață a imaginației lor, au întemeiat poezia română modernă.

GUST ŞI METODĂ ÎN CRITICĂ[1]
(1982)

Într-o convorbire cu Nicolae Manolescu publicată în *România literară* din 9 sept. 1982, acad. Şerban Cioculescu face mai multe observații privitoare la metodele şi limbajul *noii critici*. Unele mă privesc în chip direct, altele se referă la critica literară în genere şi la evoluția ei în ultimele decenii. Aspectul din urmă este mai important şi merită să fie discutat. Am regretat totdeauna că dezbaterile despre crtica literară n-au depăşit aspectul moral al lucrurilor, rareori au fost analizate principiile şi tot atât de rar metodele. N-a existat la noi o veritabilă confruntare intre noua şi vechea critică, neexistând, în primul rând, un Raymond Picard, care să-şi apere cu demnitate şi curaj convingerile. Contestația n-a depăşit aluzia răutăcioasă, propoziția disprețuitoare, micul pamflet, adică tot atâtea forme necritice de a discredita o critică discutabilă ca oricare alta.

Este salutar, de aceea, faptul că un critic de valoarea şi cu experiența lui Şerban Cioculescu redeschide dosarul *criticii noi* şi exprimă cu franchețe iritarea lui față de acele metode critice (semiotica, structuralismul, psihanaliza) care, după opinia sa, derutează pe cititorii de literatură prin „vocabularul lor [...] indigest”... Într-un articol mai vechi din *Flacăra* (5 martie 1981) se arăta sceptic față de tematismul lui Jean-Pierre Richard şi de semiotica lui Barthes. Termeni ca „scriitură”, „conotație”, „denotație”, „demers liric”, „spațiu securizant”, „sistem semnificativ”, „proces enunțiativ”... nu-i spun ninic. Un jargon pe care criticul îl respinge în chip categoric. Şerban Cioculescu vrea în critica literară, ca noi toți, claritate şi expresivitate. *Noua critică* îi pare a pune în primejdie tocmai aceste însuşiri... Este o iritare pe care o înțeleg şi, până la un punct, o aprob. Regret numai ca Şerban Cioculescu nu dă acestei negații un caracter mai sistematic critic şi nu depăşeşte sfera terminologiei. Am fi putut discuta, atunci, în alt chip şi, evident, despre alte aspecte decât acelea legate de legitimitatea unor cuvinte în critica literară.

Există, totuşi, în amintita convorbire un pasaj care, depăşind problema vocabularului, atacă noile metode critice pe față şi în esența lor. Prezența acestor propoziții m-a determinat să întervin prin articolul de față, nu pentru a apăra *noua critică* în chip special, ci pentru a apăra un principiu critic în genere. Iată pasajul în discuție: „Oricâți «critici mari» va fi intervievat şi consultat Eugen Simion la Paris, nu văd progresul pe care ei l-ar fi realizat față de un Thibaudet, care, deşi era bergsonian, a ştiut să se facă citit şi înțeles, tocmai pentru că s-a ferit de orice clişee. Contra acestora mă ridic. Avem o şcoală critică națională. Nu sunt xenofob şi nu exclud o eventuală ivire a unoi

[1] Apărut în 1982. Reprodus după *Sfidarea retoricii. Jurnal german*, Editura Cartea românească, Bucureşti, 1985.

metode critice superioare. *Numai că nu le văd în prezent* (s.n.). Criticul editor al lui Lovinescu, dacă acesta ar învia, l-ar vedea distrându-se de «metoda» cutărui critic francez, agreat de Eugen Simion, care i-a adoptat «cheia» culorilor cărților de joc: care, pică, cupă şi treflă, cu aplicare la poezia erotică română dinainte de Eminescu. Pe când, mă rog, şi celelalte chei: brelan, ful, chintă etc.?”

Nu interesează în discuția de față dacă criticii intervievați sau consultați de mine sunt sau nu „mari”, nici dacă Thibaudet, deşi bergsonian, a ştiut sau nu să fugă de orice clişee... Problema esențială este dacă noii critici au adus sau nu ceva nou față de Thibaudet şi, în general, față de vechea şi stlălucita critică literară. Şerban Coculescu se arată, cum se vede, tăgăduitor: „nu văd progresul pe care l-ar fi realizat...”. E dreptul lui să fie astfel, e dreptul meu însă să-i spun că problema este rău pusă. Thibaudet este, indiscutabil un mare critic, cărțile lui se citesc şi azi, însă critica literară europeană nu s-a oprit la el, cum nu s-a oprit nici la Bachelard şi nu se va opri, în mod sigur, nici la Jean-Pierre Richard şi Roland Barthes, critici mari (fără ghilimele). O veritabilă revoluție s-a produs în gândirea critică postbelică prin contactul cu noile discipline: lingvistica, psihanaliza, sociologia şi cu noile curente filozofice. *A progresat* critica literară în acest răstimp? Termenul de progres este echivoc în literatură. Talentul nu progresează, progresează ideile, se schimbă modul de a gândi, se modifică, în fine, instrumentele analizei. „Progresul” depinde de acest complex de factori şi, fiind vorba de critica literară, „progresul” depinde de gustul şi talentul criticului. O metodă nu-i bună în sine, inutil să mai spun, o metodă în critică are valoarea celui care o aplică. Ceea ce nu înseamnă că metoda este fără rost în analiza operei literare şi *gustul* rezolvă totul. Prin metodă înțeleg, sunt silit să mă repet, nu atât o tehnică de interpretare, cât un mod de a gândi şi, fie-mi iertat termenul, *a asuma* opera literară.

Pentru că acad. Şerban Cioculescu face în mai multe rânduri referiri la mine, vreau să precizez că nu sunt un spirit fanatizat de metode (dovadă ultima mea carte: *Întoarcerea autorului*) şi nici nu-mi plac prea mult „metodologii” în critica literară. Mă interesează însă în cel mai înalt grad orice metodă care duce mai departe interpretarea şi mă ajută să văd ceea ce impresionismul mă împiedica să văd: „pivnițele” textului, nu numai suprafețele lui. Nu mă dau în vânt după schemele propuse de grupul „Tel Quel”, dar ar fi absurd să contest faptul că semiotica a făcut să progreseze analiza textului literar. *Sur Racine*, cartea asupra căreia s-a năpustit foarte invățatul sorbornard Picard, este şi astăzi un punct de referință. „Critica profunzimilor”, practicată de Jean-Pierre Richard sau, într-o variantă foarte personală, de Jean Starobinski, coboară (sau înalță) interpretarea spre acele zone ale operei literare pe care critica de tip pozitivist le ignoră. Ea vrea să fie nu numai o critică a *adâncurilor* textului, dar şi o critică a *totalității* („o critică a ansamblurilor, nu a detaliilor”, zicea Jean-Pierre Richard într-un eseu mai vcchi publicat în *Le français dans le monde*).

Ambiția ei este să lărgească la infinit câmpul interpretărilor posibile şi să pună în acord, de pildă, iubirea lui Flaubert pentru lichide sau gustul lui Stendhal pentru desenul în peniță şi bucuria de a citi codul penal cu un proiect mai vast de *a fi* şi de a se situa față de universul din afară. Încă o dată, fac toate acestea să progreseze critica literară? Ne scutesc noile interpretări de obligația de a citi pe vechii critici? Nu m-aş grăbi să confirm. Spun doar că psihanaliza existențială de tip Sartre, politematismul lui Richard, semiotica neortodoxă a lui Barthes au dat o nouă viață şi o nouă strălucire textelor literare ce păreau definitiv clasate, epuizate de sensuri. Iată, dar, că rostul criticii este atins: resuscitarea valorilor literare.

Nu poate fi discutată, apoi, valoarea noilor metode (sunt nevoit să folosesc un termen antipatic lui Şerban Cioculescu) în afara valorii *discursului* critic. Asta explică de ce unele cărți plac, interesează, iar altele sunt indigeste. Am semnalat în mai multe rânduri că o gândire critică primitivă, conservatoare se ascunde, adesea, sub o terminologie abuzivă, golită de orice sens. Oameni care n-au trecut de nivelul gândirii critice a lui Chendi utilizează „codul" textologiei moderne. Sunt cazurile disperate şi hilare ale adaptării, şi nu în funcție de ele trebuie să judecăm, cred, posibilitățile noilor metode critice.

Mai este necesar să spun că metoda nu face un critic? Spun, dar adaug numaidecât că un critic care stă departe de orice metodă şi se arată sceptic față de orice înnoire a gândirii critice stă departe de însăşi esența literaturii. Orice metodă este de acceptat şi orice metodă trebuie judecată în funcție de premisele ei. Metoda, în fine, poate da coerență spiritului critic şi poate deschide căi necunoscute de acces spre inima operei literare sau îl poate înfunda în chestiuni de procedură. Nu este sigur de victore, vreau să spun, cine stăpâneşte o metodă, dar el are în mână o armă care-l poate duce la victorie...

Revenind la critica română, observ că Şerban Cioculescu îmi face onoarea de a mă socoti, în convorbirea din *România literară*, un exponent al avangardei. Nu ştiu însă dacă pot primi această responsabilitate. Am încercat să-mi înving inerțiile şi să înțeleg noile tendințe în critică. Câteva metode mi s-au părut promițătoare şi le-am aplicat, în felul meu, în interpretarea fenomenului literar. Nu mă consider, repet, un „metodolog" şi nu judec noile metode decât în funcție de finalitatea lor. Pentru mine semiologul nu este, aprioric, mai valoros decât criticul arhetipal sau invers. Consider că, într-o literatură, e bine să existe cât mai multe *demersuri*, inclusiv acela pe care Jean Starobinski îl numea „le positivsme de la fiche". Libertatea spiritului critic începe cu toleranța față de diversitatea metodelor în critică. Poate chiar şi progresul în critică.

SPIRITUL CRITIC[1]
(1991)

Am mărturisit unui prieten, scriitor, ca va apărea în curând revistă nouă şi că intenţionez să ţin în ea, cum se zice în limbaj gazetăresc, o cronică literară. Prietenul meu s-a arătat însă foarte sceptic... „Trăiţi – mi-a zis el – pe altă lume... Cine vă mai citeşte, cine se mai preocupă azi de literatură, nu vezi că o revistă literară care nu face politică este o revistă moartă? N-ai urmărit topul publicaţiilor? Nu-ţi spune nimic acel 1% pe care şi-l împart,în chip frăţesc, revistele noastre literare? Pentru Dumnezeu – a retezat el schiţa unui protest din partea mea – nu priecpi că cititorul, confruntat cu probleme sociale aşa de grave şi politizat până în vârful unghiilor, nu are timp şi nici nu are chef de eseurile voastre subtile şi de studiile voastre savante?” – şi după ce mi-a adus şi alte dovezi, mi-a prezis un eşec total.

Rămas singur, am meditat la ce mi-a spus amicul meu, om altminteri cu scaun la cap, devotat profesiunii sale. De la o vreme el nu mai vrea însă să audă de literatură şi este de părere că, până ce nu se însănătoşeşte societatea românească, literatura nu poate reveni la normalitate. Încercarea mea de a-i dovedi că lucrurile sunt mai complexe, că istoria este mereu în criză şi că arta nu poate să aştepte ieşirea din criză, n-a dat nici un rezultat. El pare convins de adevărul său şi în ultima discuţie pe care am avut-o şi-a pierdut totalmente umorul. Când am ridicat problema autonomiei esteticului, s-a uitat la mine cu o privire galbenă şi mi-a întors pur şi simplu spatele...

Nu vreau să dramatizez astfel de conflicte, ele sunt până la un punct fireşti şi, dacă n-ar antrena atât de mult pasiunile şi n-ar deteriora relaţiile umane, aş zice chiar că ele sunt necesare în cultură. Numai că se întâmplă altfel şi cine urnăreşte cu un ochi obiectiv revistele noastre literare observă fără greutate că nu se face polemică de idei şi că simpatiile şi antipatiile literare (normale şi ele până la un punct) n-au o motivaţie estetică, ci una politică, în cele mai dese cazuri. Au apărut din nou *listele negre*, unele publicaţii literare întreţin un complot al tăcerii în jurul unor scriitori importanţi (Nichita Stănescu, Marin Preda, Marin Sorescu, Fănuş Neagu); mai mult: se publică numele *nomenclaturiştilor*, *colaboraţioniştilor* din literatură şi, printre ei, figureîză şi Tudor Arghezi, M. Sadoveanu, G. Călinescu, Camil Petrescu, Marin Preda, Nichita Stănescu... Se cere, în consecinţă, o revizuire morală a literaturii postbelice... O revizuire, se înţelege, radicală şi, dacă ne-am lua după Gh. Grigurcu, de exemplu, nu ştim ce-ar mai râmâne din literatura română postbelică... El şi, probabil, câţiva dintre prietenii săi politici de azi...

Cum trebuie să primească, mă întreb, un critic literar asemenea semne de

---

[1] Apărut în 1991. Reprodus după *Fragmente critice*, vol. I (*Scriitura taciturnă şi scriitura publică*), Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1997.

orbire şi intoleranţă? Să le întâmpine, dacă poate, cu linişte şi luciditate, convins că pasiunile trec şi valorile rămân. Chestiunea dacă scriitorul trebuie să facă sau nu politică, azi când toată lumea face politică şi pasiunile noastre sunt politizate în grad maxim, este colaterală. Scriitorul român poate să facă politică dacă simte că are ceva de spus şi dacă, bineînţeles, are timp. Sunt – repet – două mii de gazete care-i stau la dispoziţie, peste o sută de partide politice şi nu ştiu câte alte fomaţiuni care îşi dispută, azi, democraţia româneascâ. Singura mea rezervă este că, fâcând toată ziua politică (şi, mai ales, *vorbind politică*, deoarece la noi, la români, politica mai mult *se vorbeşte*, decât *se face*!), scriitorul nu mai are timp pentru literatură, adică pentru vocaţia lui esenţială. Am scris cu câtva timp în urmă despre acest aspect şi unii dintre colegii mei, critici literari, s-au supărat. Şi cum la noi supărarea capătă numaidecât o conotaţie politică, colegii în chestiune n-au ezitat să mă acuze de complicitate cu Puterea: cum, mi-au reproşat ei, să împiedicăm scriitorul român să participe la treburile politice? A nu face politică este azi o trădare, a fi apolitic în vremurile fierbinţi ale istoriei este o ipocrizie, a dori normalizarea literaturii este a fi de partea Puterii, a susţine guvernul asasin etc.

Ce pot să răspund? Că ar fi catastrofal dacă cronicarul literar ar respinge pe poetul X numai pentru faptul că nu-i monarhist ca el sau ar lăuda peste măsură pe prozatorul Y pentru simplul motiv că, în viaţa publică, prozatorul se manifestă ca un republican incoruptibil. Asemenea confuzii de planuri sunt grave în cultură şi am deja dovezi că presa literară începe să cultive cu fervoare asemenea confuzii... Ce sunt, în fond, aceste liste carc circulă în interiorul redacţiilor, dar aberantele acuzaţii de *criptocomunism* îndată ce ridici problema autonomiei esteticului? Am publicat un articol în legătură cu această temă şi o prozatoare îmi răspunde, înţepată şi acră, că a pune acum problema priorităţii esteticului este o probă incontestabilă de felonie şi, bineînţeles, un mod de a susţine, indirect, guvernul. Îi înţeleg iritarea, are tot dreptul să fie împotriva autonomiei esteticului... Ce s-ar întâmpla, m-am gândit, dacă criteriul estetic ar funcţiona cum trebuie şi scrierile indignatei noastre prozatoare ar fi judecate, fără părtinirc, în funcţie de acest bătrân şi solid criteriu?... N-ar fi convenabil, îmi dau seama, pentru scriitoarea supărată pe ideea autonomiei esteticului Nu ştiu ce-ar rămâne din indigestele ei romane luate în braţe acum de o critică politizată.

Ce-i curios este faptul că ninemi nu observă că adversarii normalizării literaturii repetă, într-un nod alarmant, teoriile proletcultiste din anii ’40 şi ’50. În locul faimosului „turn de fildeş” se zice „ţarcul apolitismului”, *esteticul* era atunci şi este şi acum un concept suspect „reacţionar” în gândirea celor care spun că politica primează asupra culturii, în fine, confuzia de planuri este un bun comun... Când dl. Gh. Grigurcu acuză în *Contemporanul* pe Marin Preda de colaboraţionism, el nu face decât să-l repete în 1991, aproape cu aceleaşi mijloace intelectuale, pe Sorin Toma care, în 1948, denunţa pe Arghezi ca

„reacționar" şi poet al putrefacției burgheze... Atunci erau în discuție Maiorescu, Arghezi, Blaga, Ion Barbu şi toată modernitatea românească, acum a venit rândul lui Sadoveanu, Camil Petrescu, G. Călinescu, Arghezi, T. Vianu, Marin Prcda, Nichita Stănescu, M. Sorescu şi a altor colaboraționişti de acest soi. Se schimbă măştile confuziei, esența confuziei rămâne, în fapt, aceeaşi...

Acum, dacă lăsăm deoparte asemenea manifestări de patologie literară, inevitabile, se pare, într-o societate în criză morală, trebuie spus că o revizuire a literaturii postbelice este, indiscutabil, necesară. Dau termenului accepția lovinesciană. *Revizuire* vrea să spună înainte de orice o relectură a operelor şi o judecată critică mai obiectivă a lor din perspectivă istorică. Când se schimbă societate, se schimbă într-o oarecare măsură şi sensibilitatea estetică. Cititorul de literatură începe să aibă alte interese şi alte gusturi de care criticul literar trebuie să țină seama. Se adaugă la toate acestea, zicea Lovinescu, inevitabilitatea mutației valorilor estetice. Teoria trebuie văzută în esența ei. Timpul modifică, în mod sigur, perspectiva noastră pe măsură ce se schimbă valorile şi sensibilitatea noastră, dar nu în asemenea grad încât capodopera de ieri să devină maculatura de azi. Şi nici invers, în afară de cazul în care este vorba dc o flagrantă eroare de judecată critică (literatura cunoaşte şi asemenea cazuri). Perspectiva timpului dă criticului adevărat ceea ce trebuie: un simț mai mare al relativității valorilor şi o poziție mai bună față de ele. Când scrie în fiecare săptămână despre cărți, el face operă de selecție şi, oricât de estetist ar fi, criticul educă şi orientează printr-o pedagogie subtilă gustul public. Cel mai sever critic încurajează talentul tânăr pentru că vede în el o posibilitate de evoluție şi, în aşteptarea capodoperei de mâine, este cât de cât înțelegător cu opera modestă de azi.

După un timp, el trebuie să revină însă asupra judecăților sale şi să facă o ierarhie mai dreaptă a valorilor, luând acum alte puncte de reper, infinit mai înalte. Este un proces firesc – de clasificare estetică şi situare istorică - pe care criticul literar lipsit de prejudecăți trebuie să-l întreprindă. Operația este cu atât mai necesară în cazul nostru cu cât, în viața literară postbelică, criteriul politic a mistificat în chip considerabil judecata de valoare. Atâtea cărți mediocre au fost lăudate în anii '50 (şi mai târziu) pentru buna lor orientare ideologică şi pentru actualitatea temei, iar mai târziu (după 1964), când literatura s-a bucurat de o relativă independență, cărțile au fost adesea lăudate în funcție nu de capacitatea lor estetică, cum ar fi trebuit, ci de gradul lor de curaj social. Romanul politic a beneficiat, cu precădere, de această bunăvoiță – îndreptățită, de altfel – a cronicarilor literari care nu puteau sta nepăsători în fața efortului de a dezvălui, fie chiar şi sub forma indirectă a parabolei, răul social. Aceste proze curajoase şi aceste poeme cu tâlc trebuie recitite şi apreciate acum, cu mai mare exactitate, în raport cu valoarea lor estetică. Nimeni nu trebuie să le conteste valoarea lor morală şi civică, dar trebuie să ne intre bine în cap că în literatură supraviețuiesc doar valorile estetice. Ce ne mai spun azi romanele

despre fărădelegile obsedantului deceniu? Unde sfârşeste curajul lor politic şi unde începe curajul lor estetic? Iată ce trebuie să ştim şi nu vom şti cu adevărat decât după o lectură fidelă şi o judecată dreaptă.

Există, evident, şi situația inversă: opere ignorate sau minimalizate la vremea lor dintr-o pricină sau alta. Cazul frecvent, în ultimele decenii, este acela îl scriitorului care, părăsind țara, şi-a pierdut opera. Opera lui, vreau să spun, a fost interzisă şi numele său a fost şters de peste tot. Exemplul lui Ion Caraion este elocvent în această privință. Dar nu este singurul. Aceste scrieri eliminate fără noimă trebuie readuse în literatură. Nu vom putea alcătui, în fond, adevărata istoria a literaturii române între 1945-1990 fără a ține seama de tot ce s-a scris în limba română, indiferent de loc, de stil şi de gândirea politică a autorului.

Mai este ceva ce cade în seama criticii şi istoriei literare actuale: reconstituirea istoriei vieții literare postbelice. O istorie agitată, nu o dată tragică, ce trebuie cunoscută de generațiile de cititori de azi şi de mâine. *Proletcultul*, *realismul socialist*, sistematicile vânători de vrăjitoare în sfera ideologiei literare, fenomenul Arghezi, represiunile împotriva „decadentismului" şi a cosmopolitismului, ostracizarea miturilor naționale în numele unei ideologii internaționaliste şi a unei cauze comune, demisia intelectualilor, cazurile de colaboraționism, literatura oficială, efortul de a rezista prin literatură, resurecția esteticului şi întoarcerea la modelele modernității la începutul anilor '60, mica „revoluție culturală" din 1971 etc., sunt numai câteva din fenomenele care au influențat literatura şi au marcat, de multe ori, destinul scriitorului român, urmărit cu sălbăticie timp de câteva decenii de o poliție ideologică zeloasă. Toate acestea trebuie, repet, examinate cu atenție şi judecate în chip corect. Nu ne putem despărți de trecut decât ştiind bine adevărul despre el. Pamfletul, negația nediferențiată, zeflemeaua nu rezolvă nimic.

Nu trebuie să pierdem, totuşi, din vedere că, în acest lung răstimp, cum, necum, literatura a existat şi datoria cea dintâi a criticului onest este să semnaleze efortul atâtor generații de scriitori de a face să supraviețuiască literatura română. Şi că ea a supraviețuit profitând de „dezghețurile" politice pentru a-şi readuce modelele pierdute şi pentru a-şi recăpăta valorile şi ritmurile normale. Adevărate acte de rezistență, în lumea spiritului, sunt operele capitale. A făcut scriitorul român concesii, a ales el totdeauna calea cea mai bună pentru a se împotrivi unei Puteri scelerate? În mod sigur (avem atâtea exemple) scriitorul român, încolțit de istorie, a făcut concesii pentru a-şi salva opera. Este prin aceasta culpabil? Este, desigur, vinovat de multe lucruri, inclusiv de faptul că a tăcut sau că a scris când trebuia să tacă. Toate acestea se pot discuta şi oricine are dreptul să-i reproşeze, de pildă, lui G. Călinescu că n-a apărat pe Titu Maiorescu când Ion Vitner cerea scoaterea lui din literatură sau n-a zis nimic când Vasile Voiculescu şi alți intelectuali de prim ordin erau

târâți în închisorile comuniste. Dar a face lui G. Călinescu un proces moral – cum i s-a făcut şi cum i se face şi azi – fără a ține seama de istoria dramatică în care el a trăit şi a-i reproşa că a preferat să scrie, decât să fugă sau să-şi dea foc în piața publică, mi se pare nedrept şi absurd. Fiecare îşi alege destinul lui şi, când este vorba de un creator, el trebuie judecat în funcție de atitudinea lui globală şi de opera lui... Opera este, în fond, *viața* lui cea mai elocventă, adevărata lui biografie spirituală.

Cum se vede, criticul literar are la ce medita. El trebuie să nu-i uite pe *cei ce sunt* în literatură şi, vigilent, să-i aştepte pe *cei ce vin*. În ce mă priveşte, nu promit decât să fiu în continuare un critic bun – adică drept – şi pe măsura posibilităților mele intelectuale să încerc să sprijin ceva ce trebuie să fie mai presus de interesele şi de patimile noastre: literatura națională.

1991

Teme

1.

ALEXANDRU PALEOLOGU
(n. 1919)

Schiță bio-bibliografică

1. Repere biografice

Născut la 14 martie 1919, în Bucureşti. Copil precoce, întreprinde unele încercări artistice (literatură şi pictură) şi îşi formează o cultură bogată şi diversă. Face studiile primare şi secundare în capitală, unde urmează şi Liceul „Spiru Haret". Debutează cu cronică în *Universul literar* (1938). În timpul războiului mai colaborează la *Gândirea* şi *Lumină şi culoare*. În 1943 îşi ia licența în drept la Universitatea din Bucureşti; în 1946 se înscrie la conservator, secția de regie teatrală (va abandona această facultate trei ani mai târziu). Între 1945-1947 lucrează ca referent la Comisia Română de Aplicare a Armistițiului, e membru în Comisia de cenzură cinematografică, apoi ataşat de legație în Ministerul de Externe. Urmărit de Securitate, se retrage la Câmpulung, unde îl frecventează des pe C. Noica, a cărui influență o resimte. Întors în Bucureşti, devine cercetător la Institutul de Istoria Artei, secția artă medievală (1956-1959); e arestat şi inclus în lotul „Noica-Pillat", fiind apoi întemnițat timp de cinci ani. Eliberat, revine la Institut, secția de teatru (1964-1966); este secretar literar la Teatrul „C. Nottara" (1967-1970) şi redactor la Editura Cartea Românească (1970-1976). Colaborează la *Gazeta literară*, *România literară*, *Luceafărul*, *Viața românească* (al cărei director onorific este în prezent), *Secolul 20*, *Argeş*, *Convorbiri literare*, *Contemporanul*, *Studii şi cercetări de istoria artei* etc. După căderea vechiului regim publică mai multe volume de memorii, eseuri şi convorbiri. În 1990 este, pentru câteva luni, ambasadorul României la Paris; senator (din 1992). În anul 2000 i se decernează Premiul de Excelență în Cultura Română.

2. Opera critică

Spiritul şi litera. Încercări de pseudocritică, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1970.
Bunul simț ca paradox, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1972.
Simțul practic, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1974.
Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1978.
Ipoteze de lucru, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1980; ediția a II-a, Bucureşti, 1996.
Alchimia existenței, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1983.

3. Referințe critice (selectiv)

Mircea ZACIU, *Eleganță şi rigoare*, în *Cu cărțile pe masă*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1981.
Eugen SIMION, *Alexandru Paleologu*, în *Scriitori români de azi*, vol. III, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1984.
Nicolae MANOLESCU, *Alexandru Paleologu*, în *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu*, vol. III: *Critica. Eseul*, Editura Aula, Braşov, 2001.
Gelu IONESCU, *Alexandru Paleologu*, în *Dicționarul scriitorilor români* (coordonatori: Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu), vol. III (*M-Q*), Editura Albatros, Bucureşti, 2001.
*** *Moştenirea Europei*, volum în onoarea lui Alexandru Paleologu, îngrijit de Cristian Bădiliță şi Tuorel Urian, Editura Polirom, Iaşi, 2003.

4. Profil

În critică, **AP** este un „amator” – în ambele sensuri ale termenului (iubitor al cărților, care vede în critică o artă a „admirației”, dar şi „diletant” care refuză să vadă în critică o tehnică şi, cu atât mai puțin, o profesie). Pentru **AP**, critica este o pasiune pe care o exercită liber, dincolo de rigorile metodologice sau instituționale, dar nelipsită de implicare afectivă, morală sau chiar existențială. Deşi scrierile sale au uneori dimensiuni monografice, **AP** este, în esență, un eseist care îşi desfăşoară spectacolul neconstrângător al inteligenței, sensibilității şi culturii. Eseurile sale au în vedere mai ales autori „clasici” (Caragiale, Blaga, Arghezi, Barbu, Camil Petrescu, Sadoveanu etc.), autorul nefiind prea tentat de critica „de întâmpinare”. Această preferință dezvăluie, de fapt, şi modul de lectură al lui **AP**, care analizează întotdeauna autorii prin raportare la o problemă cu caracter general. Chiar dacă e vorba de misoginism, de teatralitate sau de prostie, opera nu devine pretext al considerațiilor abstracte; autorul preferă să înainteze (adesea în paralel) pe ambele planuri, găsind în final soluții atât operei, cât şi problemei generale. Eseurile lui **AP** au o structură digresivă, arborescentă, împletind reveria enciclopedică, reflecția de natură filosofică şi aprecierile de gust. Cordialitatea stilului nu trebuie însă confundată cu facilitatea argumentației, întrucât, în ciuda numeroaselor popasuri, criticul nu îşi uită niciodată destinația. O posibilă dovadă se găseşte în cel mai consistent eseu al lui **AP**, care propune o interpretare articulată, din perspectivă mitocritică, a operei sadoveniene, contestând prejudecata prozatorului rudimentar şi conturând un profil livresc al autorului respectiv.

TEATRUL LUI LUCIAN BLAGA[1]
(1966)

Teatrul lui Lucian Blaga a avut şi are încă o soartă ingrată, care pare să fie, până acum, cea a marilor texte ale dramaturgiei noastre contemporane. Ca şi superbul *Danton* al lui Camil Petrescu, rămas până astăzi nejucat, *Zamolxe* şi *Tulburarea apelor* nu au ispitit nici un director de teatru şi nici un regizor. Cele care au fost jucate, *Meşterul Manole* (în 1929), *Cruciada copiilor* (1930) şi *Avram Iancu* (în 1935) nu au atras publicul şi nu au rămas în repertoriu. (Nu ne referim pentru moment la *Anton Pann*, jucată postum.) După cum rezultă din cronicile dramatice şi după cum era de altfel de aşteptat, au fost jucate într-un chip cu totul nepotrivit cu densa lor poezie transfiguratoare, încărcată de semnificaţii[2]. (Singur Ion Sârbu, pare-se, în rolul lui Popa Păcală din *Avram Iancu*, a reuşit o frumoasă creaţie.) Atât de puţin a fost reţinut teatrul lui Blaga, încât Mihail Sebastian, care în repetate rânduri a scris despre penuria literaturii noastre dramatice interbelice, regretând că nu avem un teatru la nivelul marilor noastre creaţii lirice şi epice şi al curentelor de idei ale acelui timp, omitea teatrul lui Blaga. Sebastian, care invoca pe Arghezi, Ion Barbu, Sadoveanu, Rebreanu, Camil Petrescu, reclamând teatrului la aceasta treaptă poezie şi gând, şi care fără îndoială avea în minte lirica şi filozofia lui Blaga, pierdea din vedere tocmai teatrul acestuia, adică opera dramatică ce răspundea mai mult decât cu prisosinţă unei atari exigenţe. Într-adevăr, lăsând la o parte teatrul lui Blaga şi pomenitul *Danton*, şi la altă treaptă desigur, dar la una totuşi ce onorează literatura noastră, doar câteva piese, printre care cele trei comedii ale lui Sebastian însuşi (ca să fim sinceri, mâna în foc nu o punem decât pentru acestea şi pentru *Jocul ielelor* şi *Act veneţian*, ultimele două de asemenea, cum se ştie, rămase nejucate de-a lungul deceniilor), toată producţia „originală" ce s-a perindat pe scenele noastre între cele două războaie ni se pare, ca să folosim un eufemism, mai mult sau mai puţin neglijabilă.[3]

---

[1] Apărut în *Studii şi cercetări de istoria artei*, Seria teatru, tom. 15, nr. 1, 1966. Reprodus după *Spiritul şi litera. Încercări de pseudocritică*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1970.

[2] Deşi *Meşterul Manole* s-a bucurat de o distribuţie din care făceau parte actori ca Aura Buzescu (Mira), Nottara (Găman), Iancu Petrescu (Bogumil), Calboreanu (unul din zidari), în regia lui Soare Z. Soare. Tradiţia de joc a Teatrului Naţional, cu şabloanele ei inveterate, era incompatibilă cu teatrul lui Blaga, pentru care, chiar actori de prima mărime au nevoie, cum vom încerca sa arătăm, de o anumită iniţiere şi exercitare. Iată mărturia unui critic: „Mi-aduc aminte că actorul care a interpretat pe Meşterul Manole acum 14 ani (Pop-Marţian, n.n.) a dus-o într-un răcnet de la începutul până la sfârşitul dramei!" Şi ceva mai jos: „Mi-aduc aminte de reprezentarea *Cruciadei copiilor*. Vai! Ce spectacol de neînţelegere a textului şi de rasoleală" (O. Şuluţiu, într-un articol din 1942, în *Revista Fundaţiilor*).

[3] Pentru a nu părea prea exclusivi, lăsăm vreo trei-patru locuri libere, în care ar putea intra, să zicem, *Capul de răţoi* şi... ? Ar trebui explorat teatrul lui N. Iorga. Este exclus să fie în întregime caduc: Iorga avea un simţ dramatic excepţional, de care dau dovadă atâtea pasaje din articolele,

Dar teatrul lui Lucian Blaga face corp aparte. Scris într-un soi de versete şi de proză uneori rimată interior, ce-l aseamănă cu teatrul lui Claudel, dând cuvântului o pondere şi o putere ce excede simpla lui funcție comunicativă, plin dc gânduri până peste margine, de o senzualitate nu rareori perversă, parcurs de un vast şi obscur panteism, încărcat de metafizică şi teodicee, teatrul lui Blaga nu putea lesne găsi înțelegere. Spiritul rutinier şi inveteratele prejudecăți ale „tehnicii teatrale" l-au socotit „nescenic". Poate că suntem afectați de o iremediabilă candoare, dar cum e cu putință să nu fie „scenic" un text de mare poezie dramatică şi în schimb să aibe această calitate atâtea industrioase ieftinătați, gingaşe, grave sau futile, aceasta nu izbutim s-o pricepem. Dar asta e o veche poveste.

Obiectul încercării de față e de a reliefa tocmai „teatralitatea" dramaturgiei lui Lucian Blaga, caracterul el „jucabil" şi marea, exemplara ei valoare spectaculară. Încercând aceasta, intrăm în contradicție nu numai cu ceea ce am numit adineaori rutina şi prejudecățile „tehnice", dar şi cu opinia unei minți ilustre: „Prea multă poezie, ibsenismul, adică conflictul de idei, mitologismul, o anume ținută expresionistă constând în schematism şi într-o relativă stilizare şi deci caricare a gesturilor, împiedică teatrul lui Lucian Blaga de a fi reprezentabil"[1], scrie G. Călinescu. Iar despre Meşterul Manole: „Desigur că publicul nu poate urmări în spectacol intriga ideologică, şi ca atare drama rămâne o simplă lectură pentru intelectual, nu lipsită însă de manierism"[2]. Numaidecât să băgăm de seamă că unele dintre trăsăturile enumerate în primul citat („multă poezie", „conflict de idei", „mitologismul", „relativa stilizare a gesturilor") aparțin şi teatrului tragic grecesc. Iar acestuia, aşa cum arătam cu alt prilej[3], nu-i convin câtuşi de puțin o înscenare şi un joc naturaliste şi psihologizante, ci o anumită ținută ceremonială în gest şi verb, o anumită „ritualitate" şi o maximă exercitare a respirației şi a rostirii cuvântului, prin care textul să-şi declanşeze întreaga sa virtute incantatorie. Teatrul lui Blaga, spune mai departe G. Călinescu, are nevoie de un public care „să intre cu uşurință în dialectica ascunsă, să participe deci la reprezentare cu suflet total"[4]. Aşa era publicul căruia i se adresa tragedia greacă. Aşa trebuie şi poate să fie publicul teatrului lui Lucian Blaga, care nu e doar un teatru pentru esteți şi pentru rafinați. Publicul este educabil şi în stare să participe „cu suflet total" la

---

discursurile, portretistica şi istoriile lui. Cine ar avea răbdarea să întreprindă această cercetare, acela merge la sigur că va da măcar peste nenumărate fragmente frumoase. E infinit preferabil să se joace texte inegale şi poate doar fragmentare ale unui autor de acest calibru, decât confecțiile fără cusur ale atâtor autori celebri, a căror lista memoria nu ne ajută să o întocmim.

1 *Istoria literaturii române de la origini pâna în prezent*, Buc., 1941, p. 797.

2 *Ibidem*.

3 V. în volumul de față p. 95 şi urm. (n.a.) [trimiterea se face la textul *Cum se joacă teatrul antic?* (n.n.)]

4 G. Călinescu, *Op. cit.*, p. 797.

reprezentații date cu cele mai grele şi pline de sens texte, dacă sunt jucate adecvat.

Nu fără bună ştiinţă am evocat adineaori tragedia greacă. Să nu se înțeleagă că teatrul lui Blaga ar fi câtuşi de puțin tributar acestui model. E un teatru modern, legat de vastul curent antinaturalist şi poetic, care de la W. B. Yeats la Werfel şi Claudel, de la J. M. Synge la Garcia Lorca, Ramon del Valle-Inclan şi Michel de Ghelderode, până astăzi, la Beckett şi Eugen Ionescu, a dominat marile linii ale dramaturgiei veacului nostru, în consonanță cu teoriile şi acțiunea unei întregi suite de oameni de teatru inovatori, de la Gordon Craig la Antonin Artaud. Dar teatrul lui Lucian Blagia este, în prnicipalele sale opere, un teatru tragic, de un tragic autentic, cu toate elementele constitutive ale genului, după cum vom vedea. El produce acea profimdă comoție regeneratoare, proprie tragediei şi care este efectul numit *catharsis*. Cu geniul comic al lui Caragiale şi cu geniul tragic al dramaturgiei lui Blaga, literatura românească realizează la modul cel mai înalt această polaritate pe care o prezintă totdeauna o cultură ce atinge treapta clasică.

Într-un articol publicat în 1942, Octav Şuluțiu[1] sublinia şi el esența tragică a două numai dintre piesele lui Blaga (*Meşterul Manole* şi *Cruciada copiilor*), făcând în genere o categorisire cam şcolărească şi naivă, deşi în maniera lui degajată, cu vervă şi spirit polemic. El aducea totodată şi câteva observații juste asupra felului cum trebuie jucat acest teatru, insistând asupra valorii expresive a tăcerii în dozajul debitului verbal. Destul de curioasă apare însă strădania lui de a demonstra caracterul creştin al teatrului lui Blaga. „E ciudat – scrie el – că deşi în filozofia sa Lucian Blaga a ajuns la concluzii în dezacord categoric cu doctrina creştină, teatrul său păstrează un caracter creştin, nu numai în preocupări, ci şi în ideația lui. E drept că pe ici, pe colo apar trăsături păgâne, eresuri...” Adevărul este că în trei din piesele lui Blaga (*Tulburarea apelor*, *Meşterul Manole* şi *Cruciada copiilor* – pantomima *Învierea* foloseşte din creştinism doar o imagine simbolică) sunt în dezbatere teme creştine, care constituie acel fond sacral comunitar, al ordinei din care are loc ruptura tragică. Dar teatrul lui Blaga nu putea fi creştin în primul rând pentru că o tragedie pur religioasă sau pur ireligioasă e de neconceput. Tragicul se naşte când se produce o înfruntare între concepțiile cosmice şi sacre ale unei comunități, pe de o parte, şi conştiința individuală, pe de altă parte, şi când atât revolta, cât şi ordinea au îndreptățire şi forță, iar opoziția lor se exprimă într-o contestație de supremă tensiune. Tragedia şi termenii ei sunt ambigui, nu există în ea o antiteză între bine şi rău; binele şi răul coexistă în fiecare dintre termeni într-un dozaj nestatornic. Forțele răului se declanşează nimicitor când pasiunea sau dreptatea eroului transgresează anumite limite, dincolo de care se merge irezistibil la dezastru. Iar acest dezastru are un caracter de necesitate ineluctibilă (ανάγκη), pe care eroul o asumă. Toate acestea au loc în teatrul lui

[1] *Schiță de studiu asupra teatrului lui Lucian Blaga*, în *Revista Fundațiilor*, nr. XI, 1942.

Blaga (în *Zamolxe*, *Tulburarea apelor*, *Meşterul Manole*, *Cruciada copiilor* şi *Avram Iancu*). În al doilea rând, teatrul lui Blaga nu putea fi creştin nu numai pentru ca orientarea filozofică a autorului este declarat necreştină (şi a dus în cele din urmă, cum se ştie, la o ruptură zgomotoasă cu gruparea ortodoxistă a revistei *Gândirea*, la care colaborase două decenii, fiind unul din principalii ei întemeietori), dar mai ales pentru că ceea ce este fundamental în toată opera lui Lucian Blaga şi îi constituie sâmburele originar sunt tocmai acele trăsături păgâne şi eresuri, care apar nu numai „pe ici, pe colo", cum spune Şuluțiu. Cu privire la eresurile populare, carora Blaga le acordă un loc important în opera lui, Ov. S. Crohmălniceanu, vorbind de rostul lor în *Tulburarea apelor*, scrie, citând şi din *Spațiul mioritic*: „Piesa urmăreşte să fie o pildă a ideilor lui Blaga cu privire la modul «organic» în care poporul român ar trăi ortodoxia. Aceasta i-ar permite să învingă ispita schismatică *printr-un proces de sublimare pe planul imaginației legendare şi poetice*. Eresurile populare ar fi, după Blaga, astfel de „ventiluri" spirituale prin care *motivele dogmei sunt variate spontan, fără a fi însă dezvoltate până la doctrină. Lipsite de nume, de paternitate şi de răspundere, ele circulă libere, nealterând fondul credinței, ci, dimpotrivă, ajutându-l să rămână intact* (*Spațiul mioritic*). *Tulburarea apelor* vrea să fie o ilustrare a funcției acesteia pe care o joacă eresurile în viața spirituală a poporului român. Credința în Isus-pământul împacă sufletul de cioban al popei cu cerințele creştine."[1] Fără indoială, Blaga a vazut în eresurile populare acest mod organic al poporului român de a integra reminiscențele păgâne în ortodoxie şi de a se menține astfel în sfera ecumenicității, folosind acele puncte dc minimă rezistență pe unde cadrul „eclesiei", nesuprapunându-se întocmai cu etosul ancestral primitiv, îşi încorporează, conservându-se, elementele persistente ale acestuia. Fenomenul acesta de „cristianizare a păgânismului" e clasic, chiar şi în aria mai vigilentă dogmatic a catolicismului. Dar că poziția proprie a lui Blaga ar fi una măcar de afinitate cu ortodoxia şi că s-ar putea găsi în *Tulburarea apelor* şi în *Cruciada copiilor* un „elogiu al organicității ortodoxiei" ni se pare mai greu de admis. El avea o atenție deosebită pentru caracterul revelator al eresurilor ca simptome ale unor resturi păgâne convertibile poetic, dar nivelul spiritual la care trăia era un păgânism de tip goethean, ce constituia fondul unui panteism filozofic analog (nu identic) cu al lui Goethe. În cazul special al lui „Isus-pământul" şi al Moşneagului din *Tulburarea apelor*, avem o interesantă mărturie a lui Blaga însuşi. Într-un articol din 1940[2], în care amintind că în primăvara 1923 i s-a îmtâmplat să citească în *Gândirea* un eseu remarcabil în care se tratau între altele, anumite forme populare româneşti ale spiritualității creştine, el adaugă: „Concomitent, tipăream o dramă sui-generis, *Tulburarea apelor*. Plăsmuisem în drama mea, în care acționează preoți contaminați de duhul reformațiunii, un

[1] Ov. S. Crohmălniceanu, *Lucian Blaga*, E.P.L., Buc., 1963, p. 166-167.

[2] *Începuturile şi cadrul unei prietenii*, în *Gândirea*, aprilie 1940.

personaj misterios; acest personaj întrupa nişte crezuri, sau mai curând nişte eresuri, de o vădită similitudine cu modurile populare pe care... le punea în lumină." Am citat întâi acest articol din 1940 pentru că acolo se arată că e vorba de personajul Moşneagului din *Tulburarea apelor*; într-un articol mai vechi cu cinci ani[1], tema era precizată: „Acum câţiva ani... într-un prea frumos eseu publicat în *Gândirea* [...] atrăgea întâia oară atenţia asupra unui fapt folcloric nu îndeajuns de studiat. În colinde, acele uneori atât de impresionabile texte ale unei liturgii laice, cu nu ştiu ce cadenţe şi aer de ritual păgân, se spune că grâul ar fi fost făcut din trupul lui Hristos, iar vinul din sângele lui Hristos. Despre această credinţă populară, care şi-a găsit răsunetul în versuri de colind, am dori să spunem şi noi câteva cuvinte... în cultul lui Mithras e jertfit un taur, din trupul căruia derivă lucrurile vizibile: grâul, din coarnele taurului, vinul, din sângele taurului etc... Tema sacrală, cu care vom aduce în firească legătură credinţa populară românească despre originea grâului şi a vinului, este cea cuprinsă în taina eucaristică. Abaterea de la temă constă în împrejurarea că credinţa populară inversează, ca să zicem aşa, raportul definit în formula eucaristică... După credinţa populară, nu un oarecare grâu se preface în trupul lui Hristos, ci tot grâul... e facut din trupul lui Hristos. Misterul sacramental e prefăcut într-un fel de mit naturalist. Avem sub ochi un gen de cosmogonie în miniatură... Oricât cultul mitraitic ar fi înrâurit cultul bisericilor creştine (fapt istoric de necontestat), nu înclinăm de loc spre ipoteza unei influenţe mitraitice asupra credinţei populare româneşti despre originea grâului şi a vinului. Dar asemănarea dintre mitul mitraitic şi cel popular românesc nu pierde din interes nici dacă înlăturăm din capul looului posibilitatea continuităţii lor prin înrâurire... Nu e desigur pentru nimenea o noutate să afle că doctrina creştină a acceptat în alcătuirea ei, prin mascare sau modificare, o mulţime de elemente păgâne. Procesul de cristianizare a păgânismului a durat multe veacuri. În credinţa populară asupra căreia ne-am oprit, surprindem însă un fapt ce face parte dintr-un proces cu mişcare tocmai întoarsă: *e aici vorba despre o paganizare a unei teme creştine*." (s.n., A.P.) Să lăsăm la o parte probabilitatea unei prezenţe a cultului lui Mithras pe teritoriul Daciei prin introducerea lui de către legiunile romane, în rândurile cărora se bucura de o deosebită favoare, sau chiar, cum lasă Pârvan să se înţeleasgă, ca o rămăşiţă străveche a unui sincretism traco-iranian[2]. Aceste ipoteze ştiinţifice nu ar fi adăugat prea mult punctului de vedere al lui Blaga, pe care îl interesa în primul rând tendinţa spontană a poporului de a *paganiza* şi *mitiza* temele credinţei. Avem aici declaraţia explicită a autorului că în figura Moşneagului din *Tulburarea apelor* şi în „doctrina" lui despre Isus-pamântul e vorba de o cosmogonie cu substrat păgân

[1] *Temele sacrale şi fondul etnic*, *Gândirea*, I, 1935.

[2] V. Pârvan, *Getica*, Ed. Cultura Naţională, Buc., 1926, p. 522, şi *Dacia*, Ed. Ştiinţifică, Buc., 1958, p. 60, 103.

şi cu înţelesul unui panteism imanent: natura vizibilă şi materia toată sunt învestite cu logos. Tot ce poate fi mai în contradicţie cu ortodoxia. În poemul dramatic, ideea aceasta capătă o splendidă formulare poetică:

Moşneagul: Isus e piatra,
Isus e muntele,
totdeauna lângă noi – izvor limpede şi mut,
totdeauna lângă noi – nesfîrşire de lut.
Patrasia: Cu picioarele suntem pe trupul său?
Moşneagul: Pământul tot e trupul său, şi noapte şi zi umblăm
prin eucaristie.

(Tabloul III, *Moaştele*)

Se vădeşte la Blaga de altfel un soi de mică bucurie drăcească de câte ori i se pare că ar fi fost de tras către păgânesc şi profan vreo practică sau rit din cutuma creştinismului popular. În 1925, relatând o călătorie de prospecţiuni folclorice făcută împreuna cu Tiberiu Brediceanu, care înregistra pe „fonograful de ceară" cântece şi colinde, reproduce o conversaţie avută cu acesta în tren, la înapoiere. Prietenul sau muzician distingea caracterul imuabil al colindei faţă de variabilitatea ca substanţă muzicală a cântecului: „...în colindă, cântăreţul se simte oficiind... Colinda are un ce ritual, prin urmare, e lege. Poporul nu îndrăzneşte să schimbe nimic din ce ţine de ritual, – fie acest moment ritual chiar de o natură mai profană. Colinda rămâne în tradiţie şi se imenţine invariabilă din generaţie în generaţie. De aceea, colindele aşa cum le avem sunt muzică veche; cât de veche, greu s-ar putea şti, dar în orice caz, foarte veche. Şi pentru a pune accent pe această vechime, adaug ingenioaselor observiaţii făcute de Brediceanu în goana trenului o ipoteză poetică:

– Mai ştii... în unele colinde se păstrează încă fărâme de cult păgân...

Şi el surâde:

– Mai ştii..."[1]

Predilecţia lui Lucian Blaga pentru substratul păgân al formelor tradiţionale de viaţă comunitară, din care îşi alege materia poetică, simţul lui pronunţat pentru ritualitate şi mit, asociate cu acuitatea lui intelectuală şi aptitudinea dialectică, explică de ce el a fost până acum singurul nostru poet capabil de creaţie tragică. Poate Eminescu, de ar fi avut răgazul să-şi ducă la împlinire proiectele dramaturgice, ar fi izbutit acest lucru mai înainte. Opera filozofică a lui Lucian Blaga, vastă variantă teoretică a poeziei lui, postulând acele „categorii abisale" ale inconştientului, face din existenţa în „orizontul misterului" esenţa însăşi a fiinţei umane. Filozofie de poet! La drept vorbind, cu toată puterea lui de organizare sistematică, cu toată bogata lui informaţie ştiinţifică şi ingeniozitatea teoretică cu care o manevrează, Lucian Blaga nu a dat cu trilogiile sale propriu-zis o filozofie, în nici un caz una cu acoperire ştiinţifică. Cât de incompatiibilă este această, de altfel, deosebit de frumoasă şi

[1] *Cântec şi colinde*, în *Cuvântul*, 3 mai 1925.

sugestivă speculaţiune, cu ideologia noastră materialist-dialectică, nu mai e nevoie să subliniem, şi nu intră în câmpul cercetării noastre o atare discuţie. Pentru o analiză completă şi nuanţată a operei şi gândirii lui Lucian Blaga, pentru o exactă situare a lui în aria curentelor de idei dintre cele două războaie, precum şi pentru o atentă şi probă discriminare a ceea ce, pe de o parte, a însemnat la el o poziţie iraţionalistă nu rareori confuză şi retrogradă, iar pe de altă parte, una umanistă, cu caracter protestatar anticapitalist şi antifascist, îl trimitem pe cititor la volumul pomenit mai sus al lui Ov. S. Crohmălniceanu şi la studiul excelent al lui N. Tertulian[1]. Nu ni se pare însă de prisos să relevăm faptul că formaţia şi debutul lui Blaga sub constelaţia expresionismului german reprezintă într-un fel o situare la „stânga"; mişcarea însăşi a suferit mai târziu, în persoana unora dintre corifeii ei, rigorile regimului nazist (Werfel, exilat, Kasimir Edschmid, persecutat etc.) În ţară, Blaga s-a declarat, alături de pictorii Marcel Iancu şi M. H. Maxy, pe poziţii de avangardă, care implicau şi un protest antiburghez. Expresionismul, de altfel, ca şi concepţiile filozofice care l-au influenţat pe Blaga (Klages, Spengler), izvorau dintr-un asemenea protest, însă oroarea pe care i-o inspirau realitatea lumii capitaliste şi alienarea omului în condiţiile exploatării s-a tradus într-un refuz al realităţii în genere şi al civilizaţiei tehnice în special. De aici, o neîncredere în ideea de progres şi chiar un dezgust faţă de social în favoarea „cosmicului" şi metafizicului, atitudine evazionistă, cu consecinţe retrograde. Dacă poziţia noastră ideologică ne face să respingem filozofia lui Lucian Blaga, în acelaşi timp tot ea, tocmai din obligaţia de obiectivitate critică pe care ne-o impune, ne interzice să o repudiem: e vorba nu numai de o operă de o rară frumuseţe în sine, cu nenumărate sugestii foarte fecunde pentru studiile de artă şi etnografie, dar e vorba şi de un monumental efort teoretic, ce face dată în istoria gândirii româneşti. Târzia adeziune a lui Lucian Blaga la transformarea revoluţionară a României e fără îndoială rezultatul unei adânci şi îndelungate dezbateri de conştiinţă. Iar atunci când s-a produs, a luat forma unui soi de exultaţie dionisiacă. Pe lângă un ideal de dreptate socială ce nu i-a fost niciodată străin, va fi văzut poate în triumful revoluţiei socialiste un triumf al omului faustic, o irezistibilă şi vastă „demonie" a istoriei, o afirmare a forţelor imanente, „htonice", şi al unui „logos al naturii"? Aceasta e şi părerea lui Ov. S. Crohmălniceanu: „Forţelor generatoare de istorie, Blaga le descoperea corespondenţele naturale, cosmice... Blaga e evident, în ultimele sale poezii, mai goethean ca oriunde, dar în sensul demonic, pe care încă din *Daimonion* înţelegea să-l dea unuia din principiile esenţiale ale titanului de la Weimar."[2]

Cu noţiunea aceasta a „demonicului" ne întoarcem la tema noastră. „Demonicul" e cheia întregii viziuni şi creaţii a lui Blaga şi joacă în teatrul lui un rol covârşitor. Cu excepţia, inexplicabilă, a nereuşitei *Daria* (1925) şi a

---

[1] N. Tertulian, *Lucian Blaga*, în *Viaţa românească*, nr. 6-7, 10, 11, din 1963.

[2] *Op. cit.*, p. 146, 54.

savuroasei comedii biblice *Arca lui Noe* (1944), inspirată de o legendă populară din culegerile lui Tudor Pamfile[1] şi în care diavolul, în cele din urmă păcălit, apare sub numele cu isubstrat bogomilic de „Nefârtate", toate piesele lui Blaga au o încărcătură „demonică", purtată de personaje ca Zamolxe, Domnişoara Nona, din *Tulburarea apelor*, tatăl, din *Ivanca*, Meşterul Manole, călugărul Teodul, din *Cruciada copiiior*, Avram Iancu şi, într-o mai slabă măsură, Anton Pann[2]. Orice regizor sau actor care intenţionează să monteze sau să joace o piesă de Blaga ar trebui să înceapă prin a citi şi medita placheta *Daimonion*[3], în care, dincolo de interpretarea şi comentarea concepţiei goetheene asupra „demonicului", se încheagă o viziune personală a lui Blaga.

În genere, se poate afirma că tragicul are totdeauna ceva „demonic".

Zamolxe, despre care se crede îndeobşte că e un simplu poem liric dialogat, ce şi-ar fi avut mai curând locul în volumul de poeme *Paşii Profetului*, apărut în acelaşi an (e solidar, într-adevăr, cu acel ciclu inspirat de un patos naturalist şi de un „panism" nu lipsit uneori de retorică) – e în realitate de o valoare teatrală deosebită, ce se va revela cu evidenţă când nişte oameni de teatru fără prejudecăţi se vor încumeta să-l joace. De când e lirismul un balast în teatru? Iată încă o prejudecată rutinieră. În afară de comedie (şi încă!), *nu* există mare text dramatic care să nu fie saturat de lirism. Ne gândim, bineînţeles, la un lirism de anvergură şi forţă, nu la lirismul superficial, uneori aşa-zis „discret", alteori de o jenantă indiscreţie, pe oare îl întâlnim prea des în piesele autorilor abili. *Zamolxe*, intitulat „mister păgân", e o perfectă tragedie, în care se înfruntă libertatea elementară a unei umanităţi iconoclaste şi de o însetare cosmică, reprezentată de Zamolxe, cu ordinea cetăţii şi a legii, reprezentată de Mag cu panteonul său. Pentru a stăvili învăţătura lui Zamolxe şi a o face inofensivă, Magul îl zeifică şi-i ridică statuie în acel panteon. Zamolxe, dărâmătorul de idoli, îşi sfărâmă propria statuie, şi e ucis de mulţimea propriilor săi închinători, care nu-l recunosc.

Panteismul imanentist, pe care-l va înfăţişa, cum am văzut, şi tema lui „Isus-pământul" din *Tulburarea apelor* apare aici de la început, în monologul lui Zamolxe:

---

[1] Lucian Blaga, *Trilogia valorilor*, Buc., 1946, p. 269-270.

[2] Despre geneza ultimei sale piese, *Anton Pann*, avem o mărturie a lui Blaga, din care se vede cât de îndelungată a fost la el gestaţia acesteia (care ni se pare, de altfel, în ciuda frumoasei idei ce-i stă la bază, mult inferioară celorlalte, versiune românească a unui Cyrano de Bergerac în anteriu, însă frumos şi cu succese): „Din partea unui ziar străin mi s-a cerut nu de mult un articol despre proverbele româneşti. Prilej pentru mine de a reciti o carte pe care din copilărie n-am mai luat-o în mâna: *Povestea vorbei*... În Anton Pann s-a încarnat întâia şi ultima oară proverbul românesc; apariţia lui e în felul său desăvârşită... Nu s-a mai gasit un al doilea care să trăiască în aceeaşi măsura proverbul, să aibă acelaşi tact, aceeaşi dragoste în întrebuinţarea lui ca Anton Pann, profesorul de muzică cu viaţa împărţită între biserică şi aventură." (*Studiul proverbului*, în *Cuvântul*, 25 iunie 1925.)

[3] Lucian Blaga, *Daimonion* Cluj, 1930.

Despre Dumnezeu nu poţi vorbi decât aşa:
îl întrupezi în floare şi-l ridici în palme,
îl prefaci în gând şi-l tăinuieşti în suflet,
îl asemeni c-un izvor şi-l laşi să-şi curgă lin peste picioare.

Această topire a divinului în natură ajunge în fond la o tăgadă a divinității ca atare şi la o afirmare a omului:

Le-am spus: noi suntem văzători,
Iar Dumnezeu e-un orb bătrân.
Fiecare e copilul lui –
Şi fiecare îl purtăm de mână.

Monologul debutează cu afirmarea „setei de cosmos”, de tot ce ține de germinație şi devenire:

Mă-mpărtăşesc cu câte-un strop din tot ce creşte
şi se pierde.
Nimic nu mi-e străin.
şi numai marea îmi lipseşte.
Duhul meu – al meu sau al pământului e tot atât –
şi-a aşternut aici cojocul sau şi-aşteaptă.

Solidaritatea cu cosmosul ajunge la o identificare cu regnul mineral:

Atât de singur, că de mult uitat-am să mai fac deosebire
între mine şi-ntre lucruri.
Numai om cu om eşti: tu şi eu.
Singuratatea spălăceşte-aceste mărginiri,
şi-mpletindu-te cu taina lor, te pierzi în stâncă
şi te scurgi în unde şi-n pământ.

E o demonie a teluricului, a imanenței.

Zamolxe are la un moment dat în peştera lui viziunea succesivă a trei oameni, mesageri ai eliberării, un moşneag care bea cucută, un tânăr încununat cu spini şi un bărbat legat pe un rug. În aceştia, nenumiți, îi ghicim pe viitorii Socrate, Isus şi Giordano Bruno; ei sunt într-un fel „daimonii” lui Zamolxe, cei care îl îndeamnă să-şi asume misiunea. Cel de-al treilea face o scurta apologie a ducerii gândului până la ultima lui consecință:

Zamolxe: Cine te-a ridicat pe rug?
Cel de pe rug: Cumpătatul veşnic treaz.
Zamolxe: Nu-l ştiu.
Cel de pe rug: Cumpătatul e cel ce te opreşte
Să istoveşti un gând.
La drumul jumătate te înlănțuie
Și-ți strigă: „Destul, nebunule!”
Căci vezi: un gând întreg e o năpastă.
Ci eu îți zic: Năpastă? Fie!
(Act. 2, II)

În „cumpătatul veşnic treaz” e acuzat spiritul de prudenţă şi autoritate mereu la veghe. Acelaşi îndemn i-l dăduse şi primul:

> Când eşti izvor nu poţi decât să curgi spre mare!
> Zamolxe, tu ce adaşti?

În sărbătorirea lui Zamolxe, un dans orgiastic de bacante se dezlănţuie, în chiotele culegătorilor de vii, care aruncă cu struguri. Cum scrie Tudor Vianu într-un vechi articol despre primele piese ale lui Blaga: „motivul dansului eliberator rămase şi mai târziu în poezia d-lui Blaga. Îl întâlnim în *Tulburarea apelor*; îl întîlnim în *Fapta* (mai târziu rebotezată *Ivanca*, n.n., A.P.). Dar şi acolo unde el lipseşte, o însuşire caracteristică a inspiraţiei sale continuă sa fie sentimentul acelei ritmice violenţe, în care individualitatea se depăşeşte... Dl. Blaga visa o cultură tragică românească, alimentată din izvoare locale, din dionisianismul tracilor, vechii aborigeni ai locurilor noastre”.[1] Din Zalmoxis, divinitatea uraniană a geţilor, cu un cult ascetic şi abstinent, aşa cum susţine Pârvan[2], Lucian Blaga face un erou uman, cu o filozofie a pamântescului, căruia, divinizat, i se consacră un cult „htonic” şi dionisiac. Evhemerismul acesta nu e numai firesc la un dramaturg pentru care un erou tragic destinat morţii nu poate fi o divinitate, dar exprimă şi preferinţa lui Blaga pemru teluric şi demonic. Tendinţa lui constantă e de a trage cât se poate mai mult ce e cultual către păgânesc şi orgiastic şi ce e zeitate către „htonic”. Fără îndoială, de o va fi cunoscut, va fi preferat teza savantului Carl Clemen, care vede în Zalmoxis o zeitate htonică, a vegetaţiei, sărbătorită prin dansuri.[3] Dacă preoţii traci ai lui Zalmoxis practică pentru boalele trupului o terapeutică incantatorie menită să vindece întâi sufletul, aşa cum se spune în dialogul lui Platon,

---

[1] Tudor Vianu, *Teatrul d-lui Lucian Blaga*, în Cuvântul, 11 şi 18 decembrie 1925.

[2] v. V. Pârvan, *Dacia*, p. 59: „Nu credem ca ne-am înşela prea mult dacă am atribui elementului iranian venit în Dacia o reînviere a credinţelor uraniene şi solare, atât de scumpe carpato-danubienilor din vârsta bronzului. Pe când traco-frigienii şi grecii înşişi s-au deprins tot mai mult cu cultele htoniene din Mediterana, geţii au rămas totdeauna uranieni, crezând în nemurirea sufletului... Când au venit sciţii, tracii din Carpaţi adorau, ca toţi nordicii, pe zeul cerului înnourat, pe Zalmoxis”. Şi *Getica*, p. 151: „Nimic deci din nebunia thraco-phrygică nu e admis ori tolerat la geţi. Oameni sfinţi vor fi la ei asceţii care nu vor să ştie nici de lume, nici de femei, ci, în renunţare la orice bucurie a trupului, se devotează gândului bun despre nemurirea de dincolo de viaţa trupului. Căci abia prin moarte omul înviază la viaţa cea vecinică. Zeul e în cer, iar nu pe pământ.” Şi în notă: „Cred că e de prisos să mai analizez şi să resping în amănunte încurcata teorie a lui Kazarow despre un Zamolxis, chtonian...” (p. 152). I. Coman, în studiul *Zalmoxis*, admite caracterul htonic iniţial al lui Zalmoxis, într-o epocă imemorială: *„En tout cas, le caractere chtonien de Zalmoxis n'est une realité certaine que dans le stade le plus ancien de son histoire”* (în *Zalmoxis, revue des études religieuses*, II, 1, 1939, p. 92). *„Zalmoxis fut, au debut, une divinité chtonienne dont les traces sont assez visibles dans certains épisodes de son histoire et de son culte. Mais, grace à une evolution longue et lointaine dans le passé des Gètes et d'autres tribus thraces, il devint le dieu des hauteurs et ensuite des cieux et de l'esprit.”* (*Ibidem*, p. 110.)

[3] Carl Clemen, *Zalmoxis*, în *Zalmoxis, revue des études religieuses*, *idem*.

Charmides[1], să nu se uite că Dionysos şi Orfeu, zeităţi ale incantaţiei, erau de origină tracă. În opoziţie cu Pârvan, Blaga îl plasează pe Zamolxe în câmpul „nebuniei traco-frigice”, iar acest delir îl apără într-un articol pus sub semnul „revoltei”, scris în acelaşi an cu Zamolxe şi referitor la „fondul nostru nelatin.”[2] În acest articol, el afirma, sub dominanta latinităţii, persistenţa unui „fond latent slavo-trac, exuberant şi vital”, care face uneori irupţie din străfundurile inconştientului nostru etnic. „Aşa cum o înţelegem noi, într-adevăr nu ne-ar strica puţină barbarie”, spunea Blaga, invocându-l pe Hasdeu drept „un mare îndemn pentru viitor”. E greu să nu facam o apropiere între „simetria şi armonia latină” pe care o răvăşeşte uneori această revoltă şi „cumpătatul veşnic treaz” denunţat de vedenia lui Zamolxe.

Intimitatea cu sevele pamântului se exprimă şi printr-o frustă, dar totodată rafinată senzualitate, ce parcurge toată opera dramatică şi lirică a lui Lucian Blaga, împlinindu-se în imagini ca:

şi pescuiam din fluvii somni rotunzi,
ca pulpele fecioarelor...
(*Zamolxe*, act. 1, II)

sau

Zamolxe: ...reci şi jilave şopârlele veneau
să caute soarele
pe picioarele mele goale.
(Act. 2, II.)

Voluptatea aceasta a picioarelor goale, mult cântată de Blaga, capătă în teatrul lui parcă sensul unui fel de ritual „htonic”, cu aer de magie. Nona, „fiica pământului”, în *Tulburarea apelor*: „De-ai fi biblie prăfuita,/ mi-aş lăsa urma tălpilor pe tine” (tabloul II); „Mâine voi trece desculţă/ prin scrumul unui Dumnezeu ars” (tabloul V), iar Popa, către Nona: „şi totuşi, dac-ar fi iarbă verde aici în jur,/ aş putea sa joc nebun şi desculţ în faţa ta” (tabloul II); şi „Mi-e parcă ţi-ai trece/ degetele de la picior prin sângele meu” (tabloul V). În *Meşterul Manole*, Mira, înainte de a fi sacrificată, îşi lasă încălţămintea, „ca să intre desculţă în zid” (act. III), iar în act. I, în care apare desculţă, într-o cămaşă albă, palpează cu tălpile goale, într-un fel de dans simbolic, cu efect de

[1] *Charmides*, de la 156 d. la 157 c.

[2] *Gândirea*, 15 septembrie 1921. Mai târziu, Blaga şi-a repudiat mai mult sau mai puţin acest articol, ca „scris cu stângăcie juvenilă şi prea unilateral poate”, menţionând că nu i-a acordat „nici un locşor în vreunul din volumaşele (sale) de eseuri” şi că termenul de „barbarie”, deşi „rostit doar cu jumătate de gură, a făcut apoi fără încuviinţarea (sa) carieră în eseistica româneasca”. Păcat. Articolul, de loc huliganic cum s-ar fi putut crede, e foarte frumos şi măsurat în gândire, cu toată violenţa lui. Aşa necules în volum cum a rămas, el nu e mai puţin un text însemnat şi revelator pentru traiectoria gândirii lui Blaga. Dacă va fi fost luat cumva drept „argument” de către ridicola şi sălbatica „tracomanie” a mişcării de dreapta de mai târziu, aceasta e altă chestiune, de care Blaga nu era răspunzător.

exorcism, trupul lui Găman, tulburatul bătrân posedat de duhurile pământului. Senzualitatea cu aură magică a Nonei („dac-ai fi un altar,/ aş sări peste tine goală ca luna”, tabl. II) atinge o ispitire violentă şi perversă; „fiica Pământului” se vrea biciuită, sfâşiată: „nu vezi? un bici cu şapte curele. Când sunt prea rea, loveşte-mă” (tabl. II); „Ca un fruct copt mă smulg/ din crengile nopţii/ pentru mâinile tale –/ nu mă doreşti?/ Ia-mă, sfârtică-mă!/ fiica Pământului sunt,/ pentru tine pământul mi-l desfac./ Ţi-l dau ţie, chinuitule sub lună –/ calcă-l, zdrobeşte-l!” (tabl. V). În *Ivanca*, Slujnica: „...Trăgeam cânepa la meliţă când veni furtuna. De când au început să cadă apele, domnişoara aleargă cu trupul gol prin ploaie şi prin vânt peste câmp. Goală a ieşit din odaia ei şi a început să sară, de-ai fi zis că o lovea cineva cu biciul peste picioare.” (Tabl. III.)

În *Tulburarea apelor*, G. Călinescu vede un amestec „de poem faustian şi de dramă ibseniană”[1]. Ni se pare mai curând un poem faustic într-adevăr, dar grefat pe un fond sud-estic ancestral. Tocmai fuziunea dialectică a două moduri contrastante ale demonicului (oare este în fond şi fuziunea dintre formaţia culturală germană a lui Blaga el însuşi şi zestrea sa ereditară de cultură carpato-dunăreană) constituie originalitatea acestui magnific poem dramatic[2], de un tragism triplu şi interferat (Nona, Moşneagul, iar între ei Popa, ca o „conştiinţa sfâşiată”); tradus cum se cuvine şi jucat pe marile scene ale lumii, va cunoaşte, nu ne îndoim, o glorie pe care timpul nu va face decât sa o sporească. Nicidecum nu credem că s-ar putea spune mai puţin despre *Meşterul Manole* şi *Cruciada copiilor*.

În 1925, doi ani mai târziu, Blaga a dat o replică în cadru citadin modern la *Tulburarea apelor*: *Fapta*, „joc dramatic”, ulterior rebotezată *Ivanca*, după numele personajului principal feminin. Din cauză că era vădit inspirată de teoriile freudiene atunci la modă, critica a alăturat-o piesei *Daria*, din acelaşi an, de asemenea inspirată de freudism. Dacă *Daria* e, cum am spus şi mai înainte, total lipsită de valoare şi de o neaşteptată vulgaritate, *Ivanca* îi e pe nedrept alăturată. Piesa e, într-adevăr, artificioasă; personajul pictorului Luca, bizar şi neverosimil; textul e însă de o mare frumuseţe literară, lucru pe care îl recunoaşte şi Camil Petrescu într-un articol foarte sever şi numai parţial just[3]. Personajul tatălui, preot răspopit în urma unor aventuri scandaloase, un soi de faun tomnatec, cinic şi intelectualizat, are o încărcătură demonică ce-i dă o

---

[1] *Op. cit.*, p. 796

[2] Versiunea cuprinsă în ediţia *Operei dramatice*, din 1942 (2 vol., ed. Dacia Traiană, Sibiu) este sensibil epurată faţă de placheta din 1923 (Lucian Blaga, *Tulburarea apelor*, ed. Institutului de arte grafice Ardealul, Cluj). Nu am avut răgazul să facem atare confruntări şi pentru celelalte piese.

[3] Camil Petrescu, *Teze şi antiteze*, ed. Cultura Naţională, Buc., p. 325-330. Un amănunt dintr-un fragment citat de Camil Petrescu, şi anume prezenţa (ridicol macabră) în camera tatălui a unui coşciug în care acesta „iubeşte fetele”, amănunt care lipseşte din versiunea rebotezată, publicată în ediţia din 1942 (vol. I), ne confirmă, fără să fi confruntat cele două versiuni, presupunerea (pe care şi schimbarea titlului o sugera) că şi această piesa a fost amendată de autor.

anumită intensitate dramatică; tot astfel şi Ivanca, fata cu părul roşu, replică minoră a Nonei. Viciul piesei nu constă în faptul că ia ca punct de plecare teoria lui Freud, ci în cel de a ajunge tot la ea, de a constitui adică un circuit închis, cu aer clinic demonstrativ. Tânărul Luca se vindecă de obsesiile şi refulările lui prin „faptă”, adică prin focul de revolver de la sfârşit. (Probabil Blaga, simțind această deficiență, a încercat să atenueze impresia, schimbând titlul piesei.) Camil Petrascu are fără îndoială dreptate când spune că nu se poate întemeia o operă de artă pe o teorie medicală, supusă mai curând sau mai târziu unei totale sau parțiale infirmări. Dar a te inspira dintr-o idee teoretică, transfigurând-o în destin uman, e perfect legitim şi fecund. Iar teoria lui Freud, independent de modă şi de relativa ei caducitate ştiințifică, poate oferi sugestii foarte fecunde pentru artă, dacă i se depăşeşte psihanalismul clinical. Dar în *Ivanca*, forța obscură a instinctului nu e decât pe jumătate transfigurată în ceea ce ar fi putut să devină o fatalitate dramatică. „Cum aceste teorii (ale lui Freud, n.n., A.P.) îngăduiesc până la un punct, sentimentul dionisiac al vieții fu înțeles că subconştientul libidinos sau asasin... Dar sfera de idei din *Zamolxe* şi *Tulburarea apelor* aruncă peste fapte o pură lumină, pornită dintr-un focar înalt. În *Daria* şi *Fapta*, avem lumina verzuie a fosforescențelor din subterane... Bacanta a devenit o isterică obişnuită. Frenezia liberatoare şi-a restrâns şi şi-a întunecat înțelesul, pentru a deveni o simplă descărcare nervoasă”, scria Tudor Vianu, în articolul citat. Dar acea „lumină verzuie a fosforescențelor subterane” nu e, în *Ivanca*, lipsită de o reală poezie, iar visul halucinatoriu al lui Luca, cu sarabanda infernală a celor zece strămoşi (în tabloul al II-lea), deşi de un schematism expresiontist ce-i dă o nuanță de involuntară parodie, are ceva din poezia unui atavism întunecat, cântat de Rilke în a treia *Elegie de la Duino*:

Eines ist, die Geliebte zu singen. Ein anderes, wehe,
jenen verborgenen schuldigen Fluss – Gott des Bluts.
....
.... Was für finstere Männer
regtest du auf im Geäder des Jünglings ?

Cu privire la caracterul prometeic de rebeliune umană al delirului vital din dramaturgia lui Blaga, Dragoş Protopopescu făcea urmatoarea interesantă remarcă: „Toți prometeii lui Blaga sunt înlănțuiți: de o femeie, de pământ... Şi în femeia – mamă sau soție, nebună sau amantă – realizează el ptrincipiul de apărare a vieții împotriva dumnezeirii.”[1] Orice acțiune tragică e în definitiv o atare rebeliune împotriva dumnezeirii; de aceea, tragicul are nevoie de un mijloc de expresie de aceeaşi natură cu cele sacrale, şi anume *ritualitatea.* Gestul rittual are funcția simbolică de a *recrea* ordinea cosmică, el este repetarea unui gest originar, arhetipic; ca atare, el înseamnă o suspendare a

[1] *Lucian Blaga şi mitul dramatic*, în *Gândirea*, dec. 1934.

timpului, a scurgerii, o revenire la „timpul ditâi". Timpul ritual este un „anti-timp", el este „tot-de-a-una". Tragicul foloseşte ritualul ca o răpire prometeică a unui secreet al zeilor. De aici acel efect de *catharsis* al tragicului. *Catharsis-ul*, cum arătam în alt loc, nu e numai efectul final al tragediei; există şi un *catharsis* iniţial, acea suspensie, ieşire din cotidian şi diversitate, vacuitatea pe care o provoacă şi o pretinde aprehensiunea unui act suprem.

Dintre tragediile lui Lucian Blaga, cea mai ritualizată e *Meşterul Manole*. Ea e situată într-un „timp mitic românesc". Timpul mitic e un timp ritual. Paradoxul acestei piese e că, deşi legenda din care s-a inspirat şi datele piesei însăşi (curtea şi alaiul domnului) o determină istoric, ea e totuşi necesarmente plasată în „timp mitic". Tema piesei este ea înăaşi consimarea unui act sacrificial, un „ritual de construcţie", temă cunoscută şi studiată în literatura de specialitate.[1] Pentru ca o clădire să ţină, să dureze, trebuie să i se încorporeze un suflet; trebuie sacrificată o fiinţă, al cărei suflet trece din trupul propriu în trupul clădirii. Stareţul Bogumil, care îndeamnă la acest sacrificiu, emite ipoteza bogornilică: „Şi dacă întru veşniccie bunul Dumnezeu şi crâncenul Satanail sunt fraţi? Şi dacă îşi schimbă obrăzarele înşelătoare, că nu ştii când e unul şi când e celălalt? Poate că unul slujeşte celuilalt. Eu, stareţ credincios, nu spun ca este aşa, dar ar putea sa fie." (Act. I)

În *Cruciada copiilor*, s-a văzut fie o apologie a spiritualităţii ortodoxe, orientată către veşnicie, înţeleaptă, tolerantă cu viaţa lumească pe care o ştie părelnică, fie, dimpotrivă, o apologie a spiritului de cruciadă al catolicismului, în tot cazul, o piesă creştină mistică. De fapt, aceste două tipuri de spiritualitate creştină sunt doar puse în antiteză şi confruntare cu egală şi obiectivă îndreptăţire. Toată lumea are dreptate: şi stareţul Ghenadie, şi călugărul Teodul, şi Doamna ca suverană şi ca mamă. Dascălul, figură de cărturar umanist, are adeziunea minţii noastre şi, fireşte, a autorului. Dar personajele ce reprezintă adevarata şi obscura lui simpatie sunt: Teodul, nu ca cleric creştin şi poate sfânt, ci ca fiinţă demonică de o misterioasă şi ambiguă putere (nu se ştie, şi parcă nici el n-ar şti, dacă e un emisar al binelui sau al răului, dacă e inspirat de spiritul sfânt sau de satana), şi Ioana zănatica, iasmă a pădurilor, sălbăticită mamă a unui pui de lup, cea care-l ucide pe Teodul. Dincolo de opoziţia dintre catolicism şi ortodoxie, simplă antiteză fără efect, aceste două creaturi demonice exprimă conflictul adânc al dramei, în care-i angajată Doamna. Ioana zănatica e o *„Doppelgängerin"* a acesteia, redusă la principiul elementar, iarăşi „htonic", al instinctului matern. Aceste două creaturi demonice sunt adevăraţii protagonişti ai dramei. Fundalul simbolic al dramei îl oferă mitul „copilului" şi al „orfanului", care reprezintă puritatea originară şi principiul eroului mitic sau divinităţii (Dionysos, Moise, Isus etc.). Copilul, şi mai ales copilul orfan, are funcţia simbolică, mitică, a „începutului", a

[1] cf. Mircea Eliade, *Comentarii la legenda Meşterului Manole*, Buc.

primordialităţii, pe care se întemeiază o „viaţă nouă”[1].

Aceeaşi funcţie semnificativă o are şi tânărul „nenăscut”, apariţie prodigioasă, ivită printr-o „mutaţie ontologică” în om dintr-o pasăre legendară: Avram Iancu. Echivocul acestei geneze, în *Avram Iancu*, făcând în conştiinţa populară o atare fiinţă dintr-un om cu stare civilă, conferă eroului investit cu demonia revoltei şi a luptei o misiune istorică şi „trans-istorică”.

Teatrul lui Blaga nu poate fi jucat în mod „naturalist” şi cu rutina actoricească a dramelor burgheze de alcov; nici la modul „eroic” spectaculos. Asupra felului în care ar trebui pus în scenă acest teatru, avem câteva indicaţii în două articole ale lui Blaga însuşi: „Suntem siguri că copiii ar accepta un teatru simplificat, de linie abstractă şi cu indicaţii simbolice, mai curând chiar decât oamenii mari, prea obişnuiţi cu lenea închipuirii. Pentru copii, un astfel de teatru e ceva firesc, pentru oamenii mari, o revoluţie.” Câteva rânduri mai sus: „Copiii vor trăi totdeauna în timpuri elizabetane, ci să zicem aşa, şi ei ar înţelege perfect felul de a juca, cu scenărie redusă de multe ori la simple indicaţii al lui Shakespeare”[2] În celălalt articol: „Teatrul nou cere desigur şi o înscenare nouă. Şi joc nou. Linii reduse, ca şi sufletul: la esenţial. Se cere stil şi cadru, care prin variaţiile sale succesive să ţină isonul dramei lăuntrice. Jocul nu mai imită oameni de pe stradă. Jocul interpretează, devenind mai muzical decât e firesc sau mai geometric decât e firesc, după împrejurări şi conţinut sufletesc.”[3]

O problemă deosebit de grea şi de importantă e în acest teatru cea a rostirii cuvântului. Cuvîntul are aici, cum spuneam la început, o pondere şi o putere ce exced simpla funcţie comunicativă şi o valoare de incantaţie, ceea ce nu înseamnă, fireşte, că poate fi neglijat sau alterat înţelesul literal. În acest teatru, trebuie să manifeste, să exprime şi glasul, şi trupul şi întregul ansamblu material al scenei. Ritmul gesticulaţiei şi cel ai verbului trebuie să aibă o gravitate ceremonială. Debitarea unui asemenea text poetic, scris în versete de tip claudelian, are nevoie de o exercitare extremă a respiraţiei, de un suflu capabil de ceea ce Antonin Artaud numea: „un atletism afectiv”. Acelaşi Artaud accentua însemnătatea primordială a suflului, care, spune el, e în raport invers cu jocul exterior: „cu cât jocul e mai sobru şi mai interior, cu atât suflul e mai larg şi mai dens, mai substanţial, supraîncărcat de reflexe”[4]. Acesta e cazul pentru teatrul lui Blaga; anumitor scene însă, cum ar fi bacanala din *Zamolxe* sau scena ritmată scurt a muncii zidarilor, în actul al IV-lea din *Meşterul Manole*, le corespunde un suflu de emisii scurte şi o mişcare pe suprafeţe mari.

---

[1] cf Mircea Eliade, *Ibidem*.

[2] *Teatru pentru copii*, în *Cuvântul*, 20 august 1925.

[3] *Teatru nou*, *idem*, 10 oct. 1925 (cules în *Feţele unui veac*).

[4] *Le théâtre et son double*, în: Antonin Artaud, *Oeuvers complètes*, vol. IV, ed. Gallimard, Paris, 1964, p. 155.

Eisenstein a semnalat undeva rolul consoanelor în dicțiune; în genere, nu se acordă consoanelor importanța cuvenită, socotindu-se că vocalele sunt sufletul verbului. Dar limbajul articulat este efectul intervenției consoanelor; ele sculptează cuvântul. Cu titlu de curiozitate revelatoare, dăm aici un amănunt pe care l-am găsit întâmplător într-o lucrare dintr-o disciplină ce ar fi bine, de s-ar putea, să ne fie nouă, oamenilor de teatru, mai puțin străină, anume fonetica; în a gramatică tibetană, a lui Thonmi Sambhota (sec. al VII-lea e.n.), consoanele sunt numite cu un termen care înseamnă: „ceea ce luminează", „ceea ce lămureşte", iar vocalele, simplu: „sunet"![5]

În teatrul lui Lucian Blaga poate mai mult ca oriunde consoanele au o însemnătate esențială: cuvântul are aici nu numai, cum spuneam, pe lângă sens, o valoare *fonică*, de ordinul incantației, dar prin aceasta are şi una de „iluminare", cu aer „sacramental", dând iluzia unei funcții magice. Rostirea cuvântului trebuie să pară capabilă de a declanşa forțe latente, nebănuite. Cuvântul trebuie să se detaşeze cu un contur, am spune, material; el trebuie să se „instaleze" în aer ca un corp, să participe la întregul ansamblu fizic al spectacolului: decor, trup, mimică, mişcare.

Jucarea acestui teatru va însemna pentru noua generație de actori şi regizori marea probă a maturității artistice. Ea implică o prealabilă exercitare intelectuală şi fizică, făcută cu răbdarea şi scrupulul ce incumbă unui asemenea act de răspundere culturală, pe linia valorificării operelor majore ale dramaturgiei româneşti.

---

5 Sergiu Al.-George, *La fonction révélatrice des consonnes chez les phonéticiens de l'Inde antique*, în *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, nr. 3.

INTRODUCERE LA POEZIA LUI ION BARBU[1]
(1967)

Joc secund a adus în poezia românească un sunet nemaiauzit până atunci, un limbaj şi o metodă lirică absolut noi, de o decantare fără precedent. Se ştie că Ion Barbu şi-a repudiat poemele de început, acele aşa-zise poeme parnasiene, numindu-le „simple exerciţii de digitaţie” şi considerându-le ca „decurgând dintr-un principiu poetic elementar”. În introducerile celor două reeditări recente, ni se spune că „e foarte ciudat şi singular refuzul poetului de a lua în considerare producţia sa lirică din prima perioadă”. Singular într-adevăr ni se pare gestul acesta al poetului, dar nu şi ciudat: e o probă de supremă exigenţa şi un scrupul de mare artist, care a avut tăria să sacrifice o producţie ce i-ar fi servit popularitatea fără îndoială mai bine decât versurile de un cristal atât de pur pe care le-a dat ulterior. Poemele acelea retorice, grandilocvente, clamate parcă cu pieptul umflat, nu sunt, desigur, lipsite de o anumită forţă verbală, de imagini preţioase şi ferme, de o nobilă ţinută meditativă, de o muzicalitate exterioară, dar nu facilă, şi ar fi fost suficiente ca să-i asigure un loc mai mult decât onorabil în poezia românească, alături de Mihai Codreanu, de pildă, şi poate deasupra acestuia. Din seria poemelor acelora, unul, şi anume *Selim*, reprezintă tranziţia lui Ion Barbu către sine însuşi, deschizând unul din orizonturile lui poetice proprii şi originale: ceea ce T. Vianu a numit „ciclul baladic şi oriental”.

Cu *După melci* şi mai ales cu volumul *Joc secund*, Ion Barbu se instalează în cercul marilor aleşi, unde străluceşte lumina geniului, alături de Eminescu, Arghezi, Blaga, şi unde, după o lungă şi frumoasă, dar nu excepţională carieră lirică, a făcut irupţie, la bătrâneţe, V. Voiculescu cu sonetele lui. Ar fi interesant de făcut cândva o confruntare între *Joc secund* şi *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare*: aceste două cicluri lirice, succinte ca întindere materială, dar imense în cuprinderea lor de semnificaţii, au undeva un fond de iniţiere înrudit, deşi traiectorile lor merg distanţându-se.

În poezia lui Ion Barbu găsim anumite laturi pe care concepţia noastră umanistă le poate ratifica, de pilda, compasiunea şi emoţia adânc omenească din *Domnişoara Hus* sau ceea ce el numea „mai dreapta preţuire a lumii lui Anton Pann”; de asemenea, umorul, euforia naturistă, bucuria jocului, înţelegerea pentru făpturile umile şi dorul lor de viaţă şi iubire. Pe de altă parte, chiar arta lui poetică intelectualistă, îndrăzneaţă, nouă, însemna în epocă o sfidare la adresa esteticii conservatoare.

Dar, în esenţa ei, poezia lui Ion Barbu se axează pe o linie de gândire diferită de ideologia noastră. Lucrul acesta nu trebuie omis sau minimalizat; el

[1] Apărut în *Viaţa românească*, an. XX, nr. 1, ianuarie 1967. Reprodus după *Spiritul şi litera. Încercări de pseudocritică*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1970.

trebuie, dimpotrivă, cunoscut şi înțeles fără echivoc, nu numai pentru a evita confuzii dar şi pentru a putea gusta poezia jocului secund în toată prismatica ei scânteiere. Căci dacă Barbu e un artisit desăvârşit, un meşter al ritmurilor şi al „cuvintelor potrivite" şi dacă pe noi, în cele din urmă, cântecul lui ne interesează mai mult decât concepția lui despre lume, la care putem foarte bine să nu aderăm, nu e mai puțin adevărat că pentru autor tema lucrării lui de artă (implicând o anumită poziție spirituală) e un obiect de elecțiune şi un mobil primordial.

Dar nu avem motive să ne alarmăm. În definitiv, arta adevărată, eventual chiar împotriva creatorului ei, nu e niciodată retrogradă. Apoi, nu trebuie nici să luăm lucrurile mult prea în serios. Cu toată rigoarea ei internă şi consecvența ei semnificativă, arta lui Ion Barbu ne oferă cumva un soi superior de joacă, cu o convenție ale cărei reguli implică oarecum şi o „invitație la dans"; e ceva în ultimă instanță ludic în aceasta operă de o atât de strictă disciplină.

Ion Barbu e un poet dificil, sau, cum se mai spune, ermetic. Cântecul conținut în poemele sale stricte nu se degajă de la primul contact cu ele, sau, mai exact, contactul nu se stabileşte din rprimul moment. Accesul la această poezie cere o prealabilă exercitare, o acordare a sensibilității noastre cu cântecul virtual, pe care această poezie îl conține. Ceea ce e latent în versurile lui Barbu nu devine patent decât printr-o lentă acutumare cu ele; tensiunea spiritului pe care aceasta o pretinde se dezleagă la un moment dat, după o suficientă exercitare, şi ne găsim atunci în fața cântecului degajat; orice efort, orice dificultate se consumă, şi carmen-ul operează în toata limpezimea lui. Are loc un fel de moarte a versului în litera lui şi de naştere a poemului în spirit.

De aceea exegeza şi comentariul nu se pot substitui drumului pe care-l are de parcurs cititorul în treptata lui apropiere, pe cont propriu, de o atare poezie; tot ce pot ele să ambiționeze este o încurajare la această apropiere, încercând sa risipească neîncrederea cititorului față de această poezie sau fața de sine însuşi, să indice un început de drum şi să arate făgăduința ce stă la capătul lui.

Tot aşa de puțin poate exegeza să „explice", să „descifreze" aşa-zisa criptografie a poeziei dificile; aceasta nu constituie, când e cu adevărat poezie, o enigmă traductibilă discursiv, cum prea mulți cititori şi critici sunt ispitiți să creadă. Ar însemna că poetul a luat o temă simplă, pe care s-ar fi ostenit s-o complice dinadins. Ieftinătatea unor asemenea ghicitori e incompatibilă cu funcțiunea reală a poeziei şi nu în e fond, cum s-a mai spus, decât cealaltă față a facilității. Chiar în stadiul final în care, cum spuneam, cântecul latent se degajează şi devine operant, formula incantatorie îşi păstrează secretul, acum însă transfigurat şi transparent. Interpretarea nu poate decât să ajute la mijlocirea acestei transfigurări, prinzând esența poemului în spiritul ce-i investeşte litera. De aceea, putem privi cu rezervă tentativele de tălmăcire a

poeziei de acest fel.

Totuşi, până la un punct, poezia aceasta se pretează şi chiar face apel la o anumită explicaţie, sau, mai exact, întregire. Foarte adeseori avem de-a face cu formulări sintetice, de extremă conciziune, eliptice de multe ori, şi cu cuvinte cărora li se atribuie fie o proprietate insolită, fie o funcţiune polivalentă în context, sau cu altele care, izolate în context, scânteiază ca nişte cristale cu faţete multiple. Asemenea rostiri se întâlnesc la tot pasul în poezia lui Ion Barbu, ca şi în cea a lui Mallarmé. Înţelegerea noastră este atunci solicitată să desfăşoare toate aceste semnificaţii şi să reconstituie oarecum materialul discursiv din care au fost extrase. Dar, ca şi între minereul abundent şi cristalul de radium extras din el, este între materialul discursiv curent şi rostirea strânsă a poeziei lui Barbu sau Mallarmé o deosebire de esenţă. E vorba de „altceva". Vorbirea curentă toceşte şi relativizează forţa originară a cuvântului, îl diluează în clişee: cuvintele viciate de uzul comun trebuie decantate prin actul poetului şi restituite în puritatea lor iradiantă, funcţiunii lor de „entitate" rezumativă: „Donner un sens plus pur aux mots de la tribu" (Mallarmé, *Tombeau d'Edgar Poë*).

Mallarmé, decantând cuvintele, abstrăgându-le din abstracţia comună care le vestejeşte şi restituindu-le preciziunea şi limitele lor proprii, creează în jurul lor o vacuitate în care-şi regăsesc o strălucitoare virginitate. Astfel, numele lucrurilor, detaliilor, capătă valoarea unor „universalia in re", devin aşa-zicând „idei":

Oui, dans une île que l'air charge
De vue et non de visions
Toute fleur s'étalait plus large
Sans que nous en devisions

Telles, immenses, que chacune
Ordinairement se para
D'un lucide contour, lacune
Qui des jardins la sépara.

Gloire du long désir, Idées...
(Mallarmé, *Prose pour des Esseintes*)

Mallarmé restituie cuvintelor caracterul de investitură pe care ele îl conferă lucrurilor. El numeşte din nou lumea, ca altădată Adam. „Floare", „pasăre", „trestie", toate numele acestea sunt „în sine", au o lucire proprie, neîmprumutată, obţin din nou tăria lor originară.

Un alt poet, şi el foarte adeseori de acces dificil, Rilke, îşi asumă la rândul lui misiunea aceasta de rebotezător al lucrurilor, în a noua *Elegie Duineză*:

Bringt doch der Wanderer auch vom Hange des Bergrands
nicht eine Hand voll Erde ins Tal, die allen unsägliche, sondern
ein erworbenes Wort, reines, den gelben und blaun

Enzian. Sind wir vielleicht hier, um zu sagen: Haus,
Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster, –
höchstens: Säule, Turm... aber zu sagen, verstehs,
oh zu sagen so, wie selber die Dings niemals
innig meinten zu sein.

Totuşi Rilke se găseşte faţă de Mallarmé (şi, vom vedea, şi de Ion Barbu) la celălalt pol al poeziei, pe care am numit-o până acum atât de simplist şi vulgar „dificilă”. Trebuie să distingem în domeniul acestia două zone opuse: cea a ermetismului şi cea a obscurității. Nici unul din aceşti termeni nu trebuie înțeles peiorativ, ci pur şi simplu cu titlu de indicație. Caracterul de ermetism sau de obscuritate sunt determinate de orientarea lirismului respectiv, de zona în care poetul se aventurează. Mallarmé, Valéry, Barbu sunt poeți ermetici. Rilke, cu *Elegiile Duineze*, sau *Sonetele către Orfeu*, şi, de pildă, Gérard de Nerval (cu ciclul *Les chimères*) sunt poeți obscuri. Cu referire la un eseu al lui Tudor Vianu (*Adâncimea filozofică*, în *Studii de filozofie şi estetică*), vom putea spune că primii sunt orientați în *înățime*, pe când ceilalți explorează zone de *adâncime*. Unii recoltează esențe pure, ceilailți, substanțe dense.

Când Mallarmé numeşte din nou lucrurile, cum arătam, el separă cuvintele de orice aluviune, le izolează, le delimitează, elimină orice adaos, suprimă orice rest care estompează limitele. Rilke, dimpotrivă, presimte în jurul lucrurilor o aură de taină, le bănuieşte un rest de umbră, o „res abscondita”, asupra careia încearcă să obțină o priză. Vrea tocmai să depăşească limitele cuvintelor şi lucrurilor, cărora le atribuie o conştiință obscură şi intimă şi le solicită, numindu-le cu o fervoare reculeasă, să-i livreze ceva din tezaurul lor secret.

Şi Ion Barbu presimte o aură tainică – deasupra sa însă, nu în jurul lucrurilor –, care îi atrage ființa şi în care tinde a se lăsa absorbit:

La conul acesta de seară,
Când sufletul meu a căzut
Și cald aplecatul tău scut
Îl supse, ca pata de ceară.
Crescut, între mâini ca de apă,
Ce lucru al tainei cercai?
(*Aura*)

Această aură operează asupra sa o absorbție, resimțită ca o elevație, şi elementul în care trece nu e unul de umbră, obscur, ci unul translucid („între mâini ca de apă”). Nu el încearcă o priză asupra acestei aure, ci aceasta asupra lui. E un element nepământesc, eteric, invocat în prima strofă ca: „De Mercur cumpănit, nu de Geea”.

Dacă Ion Barbu presimte pasiunea negrăită a lucrurilor naturii şi se întreabă cum pot ele căpăta glas:

Dar piatra – în rugăciune, a humei despuiare

Şi unda logodită sub cer, vor spune – cum?
(*Timbru*)

răspunsul nu-l caută în obscura lor tăcere, ci într-o vastă cântare imnică ce le cuprinde:

Ar trebui un cântec încăpător, precum
Foşnirea mătăsoasă a mărilor cu sare,
Ori lauda grădinii de îngeri, când răsare
Din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum
(*Idem*)

Pe deasupra năzuinței mute a naturii ce nu se poate rosti, sensul ei îl dau, dincolo de imanență, imnurile clare ale „grădinii de îngeri”, care consacră în transparența „trunchiului de fum” al Evei pe reprezentanta elevată a acestei naturi.

În viziunea de „adâncime” a poeziei care explorează zonele obscure, la un Rilke, la un Nerval, spiritul încearcă o transcendere în sânul imanenței şi oarecum în fundalul ei, în umbra ei; un tainic panteism animist străbate această lume.

În viziunea de „înălțime” la care participă poezia lui Ion Barbu, sensul se vădeşte în pură transcendență, înțeleasă ca ascensiune, ca „scară la cer”.

Ajunşi aici, e locul să abandonăm termenul de poezie obscură şi să vorbim, pentru o mai corespunzătoare denumire, ale cărei implicații le vom vedea, de poezie ermetică şi poezie saturniană. Cea dintâi, cum o arată numele, stă sub semnul lui Hermes, zeu al cuvântului, al mijlocirii şi al iscusinței. Grecii l-au asimilat cu divinitatea egipteană Thot (Dhouti), demiurgul stăpân al cuvântului, creator şi ordonator al lumii şi nascocitor al scrisului, al artelor şi al ştiinței. Sub numele de Hermes Trismegist, neoplatonicienii au făcut din el stăpânul revelațiilor. Cea de a doua e sub semnul lui Saturn (Cronos, fiu al Geei), zeu al forțelor larvare şi curgerii oarbe a timpului, ce-şi devoră plăsmuirile. Obscuritaitea, densitatea şi ponderea îi sunt caracteristice; în alchimie, saturnul era denumirea plumbului; în schimb, mitologia îl figurează pe Hermes cu aripi la picioare, sustras acțiunii ponderii. Denumirea de „ermetic” aplicată sensurilor dificile şi rosturilor sibiline vine însă tot din alchimie, unde formulele privitoare la *ars magna* şi transmutația metalelor se numeau „ermetice” în accepția de mijlocire, tălmăcire şi revelație. De aici, termenul s-a extins în folosirea vulgară la tot ce apare cloturat, inaccesibil. Rosturile acestea oculte şi inițiatice ale ermetismului l-au făcut pe G. Călinescu să le aplice poeziei într-un sens interesant şi just, dar ducând în cele din urmă la o confuzie. El arată, cu drept cuvânt (*Principii de estetică*, Buc., 1939, p. 70-72) că ermetismul este o metodă de gândire prin simboluri, în care se exprimă totodată ordinea în microcosm şi ordinea în macrocosm, deci o

conştiinţă convergentă a ordinei universale. Mai departe însă (p. 81), ne surprinde dând ca exemplu de poezie ermetică *Noi* a lui Goga, ca oferind o viziune ceremonială, procesională, o anumită ritualitate, ceea ce dă, dincolo de semsul primar al poeziei, descriptiv şi patriotic, un altul cu semnificaţia unui mister. Aici intervine confuzia. Un anumit caracter ritual şi iniţiatic nu e legat cu necesitate de ermetism, ci de ezoterism. Acestea pot să coincidă, dar nu neapărat. Ezoterismul poate fi implicat sau nu atât în poezia ermetică, cât şi în cea pe care am numit-o saturniană. La Valéry, poet ermetic, nu se găseşte urmă de ritualitate şi ezoterism, ci tonul păstrează un caracter de intelecţiune laică. La antipodul poeziei „pure” a lui Valéry, în poezia esenţial „impură” şi eminaimente saturniană a suprarealiştilor, de asemeni nu se găseşte urmă de ezoterism. Poezia saturniană a lui G. de Nerval e încărcată de ezoterism orfic şi sincretist. La Ion Barbu se găsesc urme de ezoterism gnostic şi alexandrin. Ezoterismul ocupă în cadrul poeziei „dificile” un câmp limitat, ce acoperă parţial cele două moduri, ermetic şi saturnian, fiind însă depăşit de ele şi depăşindu-le la rândul lui: există poezie ezoterică, ce nu e nici ermetică, nici saturniană (ex.: *Noi*). Aceasta, dacă dăm celor două moduri accepţia restrânsă la poezia destul de neriguros numită „dificilă”. Ar rămâne însă dapăşit de ele, fără a le mai depăşi la rândul lui dacă s-ar da celor două moduri o accepţie largă, în care „ermetism” şi „saturnism” ar tinde să se acopere bunăoară cu „clasicism” şi „romantism”, sau cu modurile nietzscheene ale apollinicului şi dionysiacului. Asemenea categorisiri sunt însă destul de puţin relevante şi cad lesne într-un didacticism nerodnic, lăsând totdeauna şi un însemnat rest aporetic.

Poezia ermetică este expresia unei extreme lucidităţi, care apercepe simultan sensurile primare şi cele secundare şi investeşte cuvântul cu o funcţie bivalentă şi „anagogică”, dându-i o sarcină ce o excede pe cea curentă.

Apropierea poeziei lui Ion Barbu de cea a unor Mallarmé sau Valéry s-a propus de la început criticii prin factura ermetică ce este comună acestor poeţi. Totuşi, nu trebuie stăruit prea mult cu această grupare şi mai ales nu trebuie rămas la ea. Asemănarea dintre ei e doar de primă instanţă. Valéry e un laic şi se integrează unei filiaţii filozofice de tip eleat şi cartezian. Barbu e un mistic, cum vom vddea, de tradiţie neoplatoniciană. Că neoplatonismul purcede şi el din gândirea eleată o ştim, dar ştim şi transfigurarea pe care aceasta a suferit-o în gândiirea neoplatoniciană. Iar cât de deosebită e aceasta din urmă de gândirea unui Descartes nu e nevoie să mai subliniem. Obiectivul lui Valéry e unul logic şi profan; al lui Barbu e unul de extaz mistic. Barbu e şi el un logician, dar avem de-a face la el cu o logică a conceptului şi a inherenţei, care tinde la o gândire analogică, de obicei un mod al misticii. Logica lui Valéry e una a raţionamentului şi a predicaţiei. Ca mistic şi logician al conceptului, Barbu se restrânge la cuvânt, pe care îl salvează de aluviunile comune ale

vorbirii discursive, pe când Valéry salvează însuşi discursul de mâlul vorbirii curente, restituindu-i rigoarea savantă pe care o avusese în clasicismul francez, în plus cu încărcătura de semnificații a ermetismului.

Mallarmé, ca şi Barbu, cum am văzut, abstrage cuvântul din materialul discursiv, degajându-i iradiația proprie. Şi Mallarmé e un logician al conceptului. Mai departe aflăm şi la el o anumită mistică, sau, cum o numeşte el însuşi, o „misticitate"; dar ea e înțeleasă ca secretul însuşi al artei, iar extazul mallarméan e unul strict estetic. Mallarmé e în primul rând un artist şi ot efortul lui e unul de asceză artistică. La Barbu avem de-a face cu un orizont metafizic vădit, căruia modalitatea artistică îi serveşte ca mijlocire şi exprimare analogică.

Mallarmé ține de o filiație poetică reprezentată în trecut de prețiozitatea secolului al XVII-lea şi mai ales de un poet savant şi ermetic din secolul al XVI-lea, lionezul Maurice Scève. O rapidă confruntare cu acesta ne poate ajuta să determinăm măsura singularității lui Ion Barbu şi distanța care îl separă de această filiație.

În primul rând, avem de-a face şi la unul şi la celălalt cu o poezie conceptuală. La amândoi întâlnim foarte des substantive scrise cu majusculă, înfățişând, cum spunea T. Vianu în studiul său despre Ion Barbu, o întreagă simbolică conceptuală. Şi la Scève ne frapează acea praponderență a substantivului pe care T. Vianu o remarcă la Barbu. Originea acestei trăsături la ambii poeți este înrudită, fără totuşi să coincidă. Pentru amândoi sursa îndepărtată se găseşte în Platon, dar la nici unul nu se manifestă nealterat. Barbu îi primeşte influența prin filiera neoplatonismului şi a teologiei alexandrine şi e moştenitorul unei tradiții ce n-a trecut prin Renaştere. Scève e un poet al Renaşterii, format în climatul pe care îl crease în Quattrocento Academia florentină a lui Lorenzo de Medici, cu Marsilio Ficino şi Pico de la Mirandola, care se străduiau să concilieze creştinismul cu antichitatea păgână şi cu un platonism redescoperit, emancipat de scolastică şi înțeles mai mult filozofic decât teologic, dar şi mai mult estetic decât filozofic. Acea simbolică conceptuală pe care o găsim la ambii poeți ia la Scève forma unei poezii conceptiste, rafinată şi subtilă, înrudită cu poezia concettistă italiană şi cu cultismul unui Gongora, şi care trimite la Mallarmé, dar de care Barbu e străin.

O altă apropieore, aducând cu ea o şi mai mare deosebire, e de făcut între Barbu şi Scève. La ambii, ne întâmpină o viziune cosmică, de inspirație stelară. Astrele joacă în genere un rol banalizat, deşi legitiim, în recuzita poetică; şi deja Platon denunțase ca o nerozie părerea că în sine contamplarea corpurilor cereşti e ceva înălțător: astrele, spunea el, sunt şi ele nişte corpuri materiale şi impure; ceea ce e de prețuit în contemplarea lor, adăuga el, e stuidiul raporturilor pure. Anticipând cu două mii trei sute de ani, Platon a răspuns cum se cuvine vestitei platitudini a lui Kant cu „cerul înstelat deasupra mea şi legea morală în mine". Dar dispreţul lui Platon e întemeiat doar din

punctul lui de vedere dialectic şi etic; pentru poezie, stelele rămân mai departe un articol de predilecție, şi depinde de geniul poeților să fie salvate din recuzita banală a sublimităților de serie şi să recapete curata lor lucire. În ce-i priveşte pe cei doi poeți, avem de-a face, ca şi la Eminescu, cu altceva, şi anume, cum am spus, cu o viziune cosmică ce dă sensul atitudinii lor lirice. La Scève, de altfel, nici nu-i atât vorba de stele, ci de o anumită poziție „stelară" față de cosmos.

Față de cer şi stele sunt două atitudini posibile. Una, s-o numim „naivă": cerul şi stelele sunt „sus", luminoase şi curate; sunt esențial altă lume decât pământul; între aici şi acolo e o deosebire „ca de la cer la pământ". Cerul e locul lui Dumnezeu, al îngerilor şi al sfinților; pământul, cu mizeria lui, e locul oamenilor şi al păcatelor. Iadul e undeva „mai jos" decât pământul, „sub" pământ, deci, într-un fel, e un conținut al pământului. Luată simbolic, atitudinea aceasta ar reprezenta cerul şi stelele drept imaginea transcendenței şi pământul, drept condiție a impurității. Orice desavârşire spirituală va avea un sens ascensional, va fi o „scară la cer". Aceasta e atitudinea lui Barbu:

E temnița în ars, nedemn pământ...
(*Grup*)

sau

An al Geei, închisoare...
(*Ritmuri pentru nunțile necesare*)
Noroasă pata aceasta de Infern!
(*Mod*)

Năzuința lui e de a se smulge din aceasta condiție degradată, purificându-se şi ridicându-se în regiuni superioare:

Te smulgi cu zugrăviții scris în zid
La gama turlelor acelor locuri,
Întreci oraşul pietrei, limpezit
De roua harului arzând pe blocuri;
(*Mod*)

către

...mări lactee
La surpări de curcubee,
În firida ce scântee
eteree
(*Ritmuri....*)

A doua atitudine e cea de a şti că şi pământul e un corp ceresc ca celelalte astre, că nu există în cosmos „sus" nici „jos". Aceasta e atitudinea lui Scève. Poet al Renaşterii, dar nu al Renaşterii luxuriante din Cinquecento sau al celei

reprezentate în Franța de şcoala Pleiadei, care popula natura cu driade şi fauni, cântând ierburile, dumbrăvile, pădurile şi râurile, ci poet meditativ şi melancolic, Scève vede pământul despuiat de tot efemerul care-l animă şi-i dă glas, într-o singurătate ce nu percepe decât mişcarea diurnă şi nocturnă a universului şi propriile sale gânduri. Cum spune apologetul său Thierry Maulnier, Scève vede pământul numai cu *„son véritable épiderme d'astre"*:

L'Aulbe estaignoit Estoilles a foison
Tirant le jour des regions infimes
Quand Apollo montant sur L'Orison
Des montz cornus doroit les haultes cymes.
Lors du profond des tenebreux Abysmes
Où mon penser par se fascheux annuys
Me faict souvent percer les longues nuictz,
Je revoquay a moy l'ame ravie:
Qui, dessechant mes larmoyants conduictz,
Me fait cler voir le Soleil de ma vie
(Ciclul *Délie*)

Aceasta viziune cosmică, în care invariabila mecanică cerească nu permite o deplasare, aminteşte de *le silence éternel de ces espaces infinis* al lui Pascal. Singurătatea poetului în cosmos e totală şi definitivă. Învecinat în afară cu neantul şi tenebrele intersiderale, înăuntru cu neantul şi tenebrele unui *„abîme"* pascalian, poetului nu-i e lăsată nici o speranță. La Ion Barbu, pământul e într-o legătură de societate cu astrele:

Pământul s-a lipit de steaua-aproape,
(*Izbăvita ardere*)

apropierile sunt cu putință, miracolul nu se refuză şi sufletului îi e deschisă nădejdea ascensiunii purificatoare. Pentru Scève, singura salvare cu putință e găsită în Eros. Iubita lui, al cărei nume, Délie, dă titlul ciclului de peste patru sute de diziain-uri, care îi constituie opera principială, e pentru el înfățişarea ființei, în care, ros de ghimpele neființei, îşi caută împlinirea:

Tu m'es le Cedre encontre le venin
De ce Serpent en moi continuel,
Comme ton oeil cruellement benin
Me vivifie au feu perpetuel,
Alors qu'Amour par effect mutuel
T'ouvre la bouche et en tire a voix plaine
Celle doulceur celestement humaine,
Qui m'est souvent peu moins que rigoureuse
Dont spire (ô Dieux) trop plus suave alaine
Que n'est Zephyre en l'Arabie beureuse
(Ciclul *Délie*)

Iubirea nu are la Ion Barbu, în seria lirică de care ne ocupăm, acea

plenitudine, umană, *„celle doulceur celestement humaine”*, pe care o proclamă Scève. Deşi poetul ne-a declarat verbal în repetate rânduri că se consideră un cântăreț al iubirii, reproşând lui T. Vianu că în excelentul său studiu nu numai că nu a relevat acest aspect, dar, dimpotrivă, l-a tăgăduit în mod expres, nu putem să nu-i dăm dreptate lui Vianu. Indiferent de temperamentul şi biografia poetului şi de alte poezii, neculese sau posterioare volumului, ceea ce acesta din urmă oferă, cu toate aluziile sexuale şi simbolurile genezice pe care le conține, este în fond o poezie din care iubirea lipseşte. Poamele din volumul *Joc secund* sunt pline de accente emoționate, die o tandră îndurare fața de creatură. Dar nu găsim în ele expresia unei pasiuni erotice virile, cu sens uman. În genere, lirismul lui e oarecum asexuat sau poate, mai curând, androginic. Dorimța, elaniul mascul către făptura feminină nu e privită de el decât ca inferioară funcțiune biologică, ținând de condiția animalică, degradată, a „nedemnului pământ”:

Încorporată poftă,
Uite o fată:
Lunecă o dată,
Lunecă de două,
Ori până la nouă,
Până o-înfăşori în fiori uşori,
Până o torci în zale
Gasteropodale;
(*Uvedenrode*)

şi capătă un aspect grotesc, de *„mécanique plaqué sur du vivant”*:

În brățara ta fă-mi loc
Ca să joc, ca să joc,
Danțul buf
Cu reverențe
Ori mecanice cadențe,
Ah, ingrată
Energie degradată,
Brută ce desfaci pripită
Grupul simplu din orbită
Veneră,
Inimă
În undire minimă
(*Ritmuri pentru nunțile necesare*)

Aşadar, la un capăt al liricii lui Barbu găsim acea dragoste îndurătoare care se apleacă asupra creaturii, o dragoste asexuată, αγάπη; la celalalt capăt, elementar, concupiscență animalică, επιθυμια, privită ca o mizerabilă deriziune. Într-o concepție ca a sa însă, în care avem de-a face cu o aspirație ascensională către ființă, de la μή όν către όντων όν, funcțiunea proprie a Eros-ului în înțeles metafizic nu poate lipsi şi nici nu lipseşte; dacă nu găseşte un

sens uman încorporat, ca la Scève, e pentru că natura lirismului său îl exclude: o poezie care tinde să abandoneze pământescul nu are cum cânta iubirea pământească. Funcțiunea Eros-ului se resoarbe la el în Logos, un Logos plotinian, ce conduce la contemplare mistică şi extaz. Acest Eros-Logos admite, ca şi eros-ul uman, o „însoțire”, o „copulațiune” a fãpturilor, dar e una inconporată, ce generează imnuri mistice:

Suflete-n pătratul zilei se conjugă
Paşii lor sunt muzici, imnurile – rugă
(*Poartă*)

Până aici am exagerat oarecum ceea ce am numit „caracterul de mistică” al liricii lui Ion Barbu. Acest caracter, ce decurge din orientarea lui generală neoplatoniciană, se exprimă în poezia lui simbolic şi nu exclusiv. Dar dacă nu e exclusiv, caracterul acesta de mistică intelectuală e totuşi central în poezia lui şi îi constituie focarul. De aceea l-am evidențiat în primul rând şi îl vom păstra drept firul conducător ce ne introduce în esența acestei poezii. Mai departe însă nu trebuie neglijiat faptul că avem de-a face cu o operă ce se propune ca operă de artă, înțeleasă ca „joc” şi intitulată astfel în ciclul ei general. Caracterul de gravitate pe care îl are jocul acesta se suprapune pe celălalt, mai adânc angajat, şi din această suprapunere rezultă scânteierea prismatică ce-i constituie complexitatea şi atracția.

Am văzut că orientarea lui Barbu are un sens ascensional, năzuieşte la o elevație ce presupune o degajare de ponderea terestră, o levitațiune. De aceea, poetul va căuta să prindă dincolo de opacitatea lucrurilor forma lor inteligibilă, schema transparentă care le rezumă într-o idee. Am văzut ca natura obscură şi confuză poetul o subsumează „trunchiului de fum” al Evei, care o reprezintă într-o cuprindere mai transparentă şi mai aproape de spirit. Această Evă, văzută ca un „trunchi de fum”, nu de tot pură, dar atingând un anumit grad de elevație, este natura ridicată la nivelul de idee.

Peste tot Barbu acuză o preferință pentru elementele translucide, eterice, favorabile levitației, şi repudiază tot ce se înfãțişează ca „ars idol opac” (*Edict*):

Ştiu drumul Slăbitelor Fețe,
Ştiu plânsul apos din eter.
(*Edict*)
Fulger străin desparte această piatra-adâncă,
Vai, agere, tăiați-mi o zi ca un ochian.
(*Înecatul*)
Întreci oraşul pietrei limpezit
De roua harului .....
(*Mod*)
Străluminați ca nişte unghii
Sub scuturi, îngeri au lăsat
Cherubul văii să-l înjunghii,

Sădiți în aer ridicat.
(*Legendă*)
Crescut între mâini ca de apă,
Ce lucru al tainei cercai?
(*Aura*)
La cerul lăcrămat şi sfânt ca mirul...
(*Izbăvită ardere*)

Obținută degajarea sufletului din pondere şi opacitate, ajungând în „aerul ridicat" gradul de transparență şi levitație dorit, drumul ascensional, „drumul Slăbitelor Fețe" devine cu putință...

Care sunt aspectele esențiale ale regiunilor superioare la care năzuieşte drumul acesta şi ale celor pe care le parcurge? Le găsim enumerate în câteva versuri din poemul *Domnişoara Hus*:

Hăt la cel
Vânăt cer,
Împăcat la sori de ger,
Unde visul lumii ninge,
Unde sparge şi se stinge
Sub târzii vegheri de smalt
Orice salt îndrăznit;
....
– Prin Târziu şi înalt
– În plictisul şi căscatul lung al râpelor de smalt

„Înalt" ne-ar scuti la prima vedere de orice coimentariu: e însăşi direcția ascensiunii. Dar nu e deci direcția ei; locul de ajungere e dincolo de „înalt", scapă oricărei situări „în raport cu", nu are nici un caracter relativ: e „Absolutul". Înainte de a fi atins, din perspectiva a încă neîmplinirii, e gândit din afară, există un „către el", un „Înalt". O dată ajuns, orice sens se rezolvă, se „săvârşeşte", făptura suferă o „desfacere", o eliberare din starea de creatură. Locul acela e „dincolo de loc şi timp"; până la el însă e de parcurs un drum „*prin* Înalt". Tot astfel şi „prin Târziu".

„Târziu" indică timpul perfecționării spirituale, maturitatea ei, lentul progres către stadiul final; acesta nu poate fi atins decât prin asceza dialectică, de care vorbeşte un Plotin, pe care o practică tehnicile spirituale şi mistice autentice şi pe care o regăsim într-alt fel, cu sens filozofic, la Platon sau la Hegel; „Filozofia e act postum", cum spunea acesta din urmă. Dezlegarea nu se poate abține dintr-o dată; ea nu e de găsit decât la capătul unei meditații tardive, „sub târzii vegheri de smalt", când, cum spune Hegel, „spiritul se regăseşte pe sine însuşi". Nu se ajunge la ea prin „salt"; sub „vegherile târzii", orice salt „îndrăznit" „se sparge şi se stinge". Cel mult, la capătul târziului se poate nădajdui un „salt" calitativ. Maturitatea meditativă târzie o cântă şi o caută Barbu cu stăruință:

O, ceasuri verticale, frunți târzii;

(*Mod*)

şi „târziul” i se promite uneori cu anticipare:

Ți-e inima la vârsta viitoare.
(*Încercat*)

După cum nici poezia ermetică nu-şi livrează cântecul din prima clipa, ci reclamă, cum spuneam la început, o lentă exercitare, iar dezlegarea ei e una „târzie”, tot aşa şi obiectul ei, ascensiunea spirituală, se împlineşte „târziu”.

„În plictisul şi căscatul lung al râpelor de srmalt.” Locul de ajungere al ascensiunii spirituale e în concepția lui Barbu unul de extaz, în care totul e rezolvat, „împăcat la sori de ger”, un loc de repaus absolut, de totală relaxare, unde nu mai există probleme, nici îndoieli, nici întrebări, nici chiar răspunsuri. Meditația „Târzîului” e epuizată. Orice preocupare e absentă; e un loc unde „n-ai ce face”, locul plictisului absolut, al plictisului paradisiac. Acest plictis Barbu îl asumă. E plictisul de care vorbea şi Paul Valéry prin gura lui Socrate, în *L'âme et la danse*: *„J'entends, sache-le bien, non l'ennui passager; non l'ennui par fatigue ou l'ennui dont on voit le germe ou celui dont on sait les bornes; mais cet ennui parfait, ce pur ennui, cet ennui qui n'a point l'infortune ou l'infirmité pour origine, et qui s'accomode de la plus heureuse à contempler de toutes les conditions, – cet ennui enfin qui n'a d'autre substance que la vie même, et d'autre cause seconde que la clairvoyance du vivant. Cet ennui absolu n'est en soi que la vie toute nue, quand elle se regarde clairement”* (*Eupalinos*, Paris, 1926, N.R.F., p. 51-52). Valéry, laicul, înțelege plictisul acesta ca efectul cunoaşterii raționale nude, al cunoaşterii ştiințifice, şi nu îl atribuiie unei contemplări paradisiace; dar ne aminitim că Blaga, în filozofia lui antiştiințifică, a numit „cunoaştere paradisiacă” tocmai acea cunoaştere ştiințifică rațională (deşi „cunoaşterea paradisiacă” e legată în concepția lui de ceea ce numeşte el „intelect en-static”; celălalt tip, „intelectul ec-static”, de care ar ține şi Barbu, e cel al aşa-numitei „cunoaşteri luciferice”). Dacă se acceptă aceste categorii, nici Valéry nu e străin de acest din urmă tip de cunoaştare. În orice caz, plictisul ne apare atât la Barbu, cât şi la Valéry, în două câmpuri deosebite, asociat cu aperceperea „Adevărului” şi acceptat ca atare.

„Împăcat la sori de ger, unde visul lumii ninge.” La capătul „Înaltului” şi „Târziului”, locul năzuit e unul de îngheț. Sezonul „Târziu” prin excelență e iarna: peisajul hivernal aduce o viziune cristalizată, clarificată, redusă la linii, oarecum conceptuală. Iarna e la capătul devenirii anuale şi ieşită din ea; totul se fixează; efemerul divers al naturii e consumat. Febrele instinctuale amuțesc. Iarna e sezonul „plictisului” şi lucidității. *„L'hiver, saison de l'art serein, l'hiver lucide”* (Mallarmé, *Renouveau*). Căldura este, intern, efectul combustiunii organice şi, extern, climatul traiului elementar, biologic, condiția

impurităţii şi „temniţei de ars, nedemn pământ”:

Iar sufletul impur, în calorii...
(*Mod*)

Barbu o abandonează cu dispreţ, ca pe un element sufocant şi dens, asociat cu ceea ce îi apare ca „ars idol opac”, şi se îndreaptă către elementul rarefiat şi eteric al levitaţiei purificatoare:

Dogoarea podoaba: răsfeţe
Un secol cefal şi apter.
Ştiu drumul Slăbitelor Feţe,
Ştiu plânsul apos din eter.
(*Edict*)

Secolul „cefal şi apter” ce se complace în „dogoare” înfăţişează o lume cu o cerebralitate deformată, adulterată de interese terestre, de gândiri *„seculières”*; Barbu, care se vrea un *„régulier”*, optează pentru „drumul Slăbitelor Feţe”, a caror imagine hieratică şi ascetică, fără combustie organică, îşi profilează levitaţiunea pe eterul rarefiat şi rece.

Răceala, gerul – acesta este climatul purităţii:

Din roua caratelor sună
Geros, amintit: ce-ru-le
(*Idem*)

Calea desăvârşirii traversează regiuni cu o temperatură scăzută, regiuni răcoroase:

Dar ceasul-sus; trec valea răcoroasă.
(*Mod*)

„Ceasul-sus” este o oră „târzie”, un stadiu de maturitate, zenitul meditaţiei şi însumarea ei unitară:

O, ceasuri verticale, frunţi Târzii!
(*Idem*)

E *„Midi le juste”*, pe care-l evocă Valéry (dar în plina căldură a verii) în *Cimitirul marin*, rigoarea geometrică a gândului ajuns la termen, a cărei verticală atinge echilibrul absolut şi propune o viziune târzie, clară şi calmă.

O récompense après une pensée
Qu’un long regard sur le calme des dieux!
(*Le cimetière marin*)

„Ceasul vertical” înfăţişează la Valéry perfecţiunea fiinţei eleate:

Midi-là-haut, Midi sans mouvement

En soi se pense et convient à soi-même

Dar pentru o dată Valéry încearcă ispita devenirii: ființa eleaților, concepută de el ca punct geometric, ca simplă oră netempotrală, schemă de pură idealitate, poate că nu promite nimic, poate că se riscă cu ea o şansă, o şansa unică, a cărei ratare e, din perspectivă laică, irecuperabilă: viața. Viața cu mortalitatea ei cu tot. Şi Valéry ajunge să strige:

Non! Non! Debout! Dans l'ère successive!
Brisez, mon corps, cette forme pensive!
....
Le vent se lève!... Il faut tenter de vivre!
(*Idem*)

Aporia lui Valéry, între geometrie şi viață, nu se insinuează în viziunea lui Ion Barbu. Din perspectiva nelaică, „cel ce-şi pierde viața o va câştiga". „Ceasul vertical", oră netemporală, nu e hipostaziat aici ca Ființă, ci e doar ultima treaptă a „Târziului" prin care se trece la ea. Ființa nu e pură idealitate, ci realitate pură. Ființa eleaților, regândită de cartezianul Valéry, luase la el un caracter ideal; trecută prin filiera misticii şi teologiei, ea are la Barbu un caracter real, ca *„ens realissimum"*. Idealitatea e la Barbu numai a „metodei", a căii de parcurs, precum şi a reprezentării. Ființa e incalificabilă adecvat; ea nu poate fi decât intuită simbolic şi intelectual. Uneori (*Ritmuri pentru nunțile necesare*), cosmografia îi oferă un limbaj simbolic şi analogic pentru a evoca ascensiunea spirituală purificatoare şi extazul final. Dar modul cel mai curat al simbolisticii şi intuiției intelectuale îl dă geometria:

Vis al Dreptei Simple! Poate geometria...
(*Încheiere*)

„Dreapta Simplă" visată nu e propusă, în rectitudinea ei incoruptibilă, decât de pura gândire geometrică; percepția noastra o viciază; în „temnița nedemnului pământ", raza dreaptă a luminii adevărate ne parvine frântă, asemenea unor fire de fân, sub un aspect geometriceşte „stâng":

De ziuă fânul razelor înşeală:
....
Atâtea clăile de fire stângi!
Găsi-vor gest închis, să le rezume,
Să nege, dreaptă, linia ce frângi.
Ochiu în virgin triunghiu tăiat spre lume?
(*Grup*)

Simbolica geometrică a „triunghiului virgin", pur, neviciat de falsa perspectivă a percepției terestre, ci gândit, intuit intelectiv, ca reprezentare a principiului suprem, o visează Barbu ca „vis al Drepte Simple" şi pentru a reconstitui formele inteligibile, adevărate, ale lucrurilor, salvându-le din

condiția „stângă” a fenomenalității şi concepându-le în esența lor. Aceasta nu o poate face decât „gestul închis”, rezumativ, al geometriei, ca act de inituiție intelectivă. Astfel, geometria apare ca metoda proprie a epurării, prin care se neagă condiția negativă a „nedemnului pământ”. I se poate atribui deci un caracter soteriologic.

Formele geometrice vor fi deci invocate de Ion Barbu cu mistică fervoare:

Fie să-mi clipească vecinice, abstracte,
Din culoarea minții, ca din prea vechi acte,
Eptagon cu vârfuri stelelor la fel...
(*Încheiere*)

Simplitatea rezumativă, geometrică, la care ajunge amiaza gândului, se vădeşte prin încadrarea acesteia într-un timp şi într-un spațiu ce nu mai sunt „forme ale intiuiției sensibile”, ci pure forme ale unei intuiții inteligibile:

O, ceasuri verticale, frunți târzii!
Cer simplu, timpul. Dimensiunea, două.
(*Mod*)

Timpul conceput ca „cer simplu” nu e în nici un caz timpul-durată, căruia Bergson i-a evidențiat caracterul esențialmente eterogen: e un timp eminamente omogen, fără curgere, nesuccesiv, „tot de-a una”:

Râu încuiat în cerul omogen.
(*Steaua imnului*)

Dar nu e nici timpul omogen conceput de Kant, mediul în care se construieşte intuiția internă prin juxtapunerea stărilor de conştiință, în care se înseriază clipele şi pe care Bergson l-a denunțat ca „timp spațializat”, măsurabil în mod mecanic şi practic; e „din ceas dedus”, sustras oricărei prize a temporalității curente. E timpul de la capătul „Târziului”, în fapt negarea timpului, ne-timp.

Tot astfel şi spațiul este aici altul. Spațiul tridimensional al experienței este unul al corpurilor, unul în care are loc ponderea; acestălalt e unul de curată epură, în care corporalitatea nu încape, un spațiu cu două dimensiuni, reprezentabil mural şi semnificat oarecum scriptic, ca icoana hieratică a „Slăbitelor Fețe”:

Te smulgi cu zugrăviții, scris în zid,
La gama turlelor acelor locuri,
Întreci oraşul pietrei, limpezit
de roua harului ....
(*Mod*)

Icoana „zugrăviților” deschide în zid o fereastsră, îi dă o lumină de vitraliu. Piatra îşi pierde opacitatea, capătă o limpiditate vitrificată, iar spiritul,

intuind cerul simplu şi lepădând a treia dimensiune, cea a corporalitaţii, îşi obţine levitaţiunea, favorizat de elementul refrigerant, translucid şi mistic, al harului resimţit ca o rouă. Translucid şi mistic, cum e şi

...cerul lăcrămat şi sfânt ca mirul.
(*Izbăvită ardere*)

Metoda lirică de o extremă rigoare a lui Ion Barbu, cu tot caracterul ei de şocantă inovaţie, se leagă totuşi de o veche tradiţie, în care cultura românească şi-a înscris, prin pictura religioasă din secolele al XV-lea şi al XVI-lea, prin *Învăţăturile lui Neagoe Basarab*, ca şi prin literatura populară cu implicaţii iniţiatice, aportul ei de creaţie. Sensul şi semnificaţiile mistice ale poeziei lui Ion Barbu în accepţia pe care i-am dat-o nu ne pot face astăzi să-l recuzăm; aşa cum scria M. Ralea într-un articol despre Blaga, „se poate spune că orice poet, chiar cei care nu împărtăşesc aceste concepţii, sunt într-o anumita măsură mistici... În orice caz, orice poet mare are mai mult ori mai puţin sentimentul religios al unităţii cosmosului.” (*Viaţa românească*, mai 1924.)

Teme

1. Comentați teatralitatea unei piese de Lucian Blaga (cu referire la poetic, mitic şi tragic).

2. Dezbateți existența tragicului în *Meşterul Manole* de Lucian Blaga ținând cont de interpretarea lui Alexandru Paleologu şi de următoarea afirmație:

„O dramă şi nu o tragedie trăieşte eroul titular din *Meşterul Manole* (1927), pentru că doar jertfa de sine este tragică, în timp ce lui îi lipseşte curajul de a se sacrifica, adică de a renunța la unicul sens de existență, la operă: spre a-şi realiza menirea prin creație, el îşi jertfeşte iubita. Netrăind o luptă morală a creației, Manole nu trăieşte nici o tragedie, ci numai o dezbatere dramatică a lui *homo-faber*." (Ion Negoițescu, *Istoria literaturii române*)

3. Considerați că (in)existența teatralității în dramaturgia lui Blaga implică şi o calificare valorică? Argumentați.

2. Discutați posibilitatea de a încadra în categoriile stabilite de Alexandru Paleologu („poezie obscură"/ „poezie ermetică") pe următorii poeți: Mihai Eminescu, G. Bacovia, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Gellu Naum, Nichita Stănescu.

ŞTEFAN AUG. DOINAŞ
(1922-2002)

Schiță bio-bibliografică

1. Repere biografice

Pe numele adevărat Ştefan Popa, **ŞAD** s-a născut la 26 aprilie 1922, în comuna Caporal Alexa (jud.Arad). Face studiile primare şi gimnaziale în comuna natală, după care urmează Liceul „Moise Nicoară" din Arad. Debutează ca poet în *Jurnalul literar* al lui G. Călinescu. După terminarea liceului (1941), se înscrie la Facultatea de Litere şi Filosofie a Universității din Sibiu (oraş care găzduia Universitatea clujeană în urma Dictatului de la Viena), fiind unul din membrii marcanți ai Cercului literar de la Sibiu; semnează celebrul *Manifest* adresat lui E. Lovinescu şi colaborează la *Revista Cercului literar*. Absolvent al Universității din Cluj (1948), **ŞAD** este timp de aproape un deceniu profesor de limba şi literatura română în diverse comune, apoi redactor la revista *Teatrul* (1956-1957) şi corector la periodicul *Lumea* (1963-1966). Deşi manuscrisul *Alfabet poetic* este premiat în 1947 la un concurs de poezie, debutul editorial se produce, din cauza contextului politic, relativ târziu, în 1964 (vol. *Cartea mareelor*). Din 1969 este redactor la revista *Secolul 20*, unde joacă un rol considerabil în reluarea contactului culturii române cu marea literatură europeană. În deceniile 7-9, **ŞAD** colaborează la majoritatea revistelor culturale din țară, publicând numeroase volume de poezie, eseuri critice şi traduceri. Doctor Honoris Causa al Universității „Lucian Blaga" din Sibiu (1996). Moare la 25 mai 2002.

2. Opera critică

Lampa lui Diogene, Editura Eminescu, Bucureşti, 1970.
Poezie şi modă poetică, Editura Eminescu, Bucureşti, 1972.
Orfeu şi tentația realului, Editura Eminescu, Bucureşti, 1974.
Lectura poeziei. Urmată de tragic şi demonic, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1980.
Măştile adevărului poetic, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1992.
Eseuri, Editura Eminescu, Bucureşti, 1996.
Poeți străini, Editura Eminescu, Bucureşti, 1997.
Poeți români, Editura Eminescu, Bucureşti, 1999.

3. Referințe critice (selectiv)

Virgil NEMOIANU, *Surâsul abundenței. Cunoaştere lirică şi modele ideologice la Ştefan Aug. Doinaş*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1994.

Ovid S. CROHMĂLNICEANU, Klaus HEITMANN, *Ştefan Aug. Doinaş, critic de poezie*, în *Cercul Literar de la Sibiu şi influența catalitică a culturii germane*, Editura Universalia, Bucureşti, 2000.

Ilie GUȚAN, *Ştefan Aug. Doinaş*, în *Cercul Literar de la Sibiu*, Editura Universității „Lucian Blaga", Sibiu, 1995; *Ştefan Aug. Doinaş – vârste şi ipostaze*, în *Caleidoscop. Pagini de critică şi istorie literară*, Editura ALMA MATER, Sibiu, 2003.

Gabriela GAVRIL, *Ştefan Aug. Doinaş: măştile lui Proteu*, în *De la „Manifest" la „Adio, Europa!". Cercul literar de la Sibiu*, Editura Universității „Al. I. Cuza", Iaşi, 2003.

Secolul 21, nr. 1-6/2003 (număr special dedicat lui Ştefan Aug. Doinaş).

4. Profil

Dovedind o cunoaştere desăvârşită a fenomenului poetic (nu numai românesc, ci şi european), **ŞAD** reprezintă unul din rarele cazuri din literatura română când un mare poet este susținut de o conştiință critică pe măsură. Autorul este un fin teoretician şi critic de poezie, care dovedeşte o toleranță deosebită față de formulele poetice alternative liricii sale, dublându-şi demersul teoretic de analize minuțioase şi aplicate asupra poeziei contemporane. Esențială pentru poetul şi poeticianul **ŞAD** este conceperea poeziei ca act de cultură, care nu neagă realul, dar distruge realitatea contingentă pentru a o reconstrui prin limbaj – proces analog „privirii lui Orfeu" care îşi pierde astfel iubita pentru a se închide în spațiul creației, unde realul este refigurat datorită „funcției mitopoetice" a limbajului. Similară este şi situarea poetului față de universul creat: poezia nu exclude biogrficul, dar îl epurează prin „măştile adevărului poetic", care dezvăluie predilecția autorului pentru un lirism proteic şi histrionic. Analizele lui **ŞAD**, formulate adesea într-un stil sobru şi tehnic, urmăresc atât individualizarea autorilor (prin intuirea nucleului generator al lirismului), cât şi semnalarea unor fenomene de extensie mai largă în câmpul liricii contemporane (cum ar fi „moda poetică", pe care criticul o diseacă minuțios într-un amplu eseu). Pe lângă disocierile valorice judicioase pe care le-a făcut în poezia postbelică, eseistica lui **ŞAD** rezistă prin profunzimea interpretărilor aplicate precursorilor (Bacovia, Arghezi, Blaga, Philippide, Pillat, Voiculescu, G. Călinescu etc.), dar şi prin noutatea abordărilor unor autori importanți din lirica europeană.

VERSUL CELOR PATRU SUPERLATIVE[1]
(2002)

„Nu credeam să-nvăț a muri vreodată”, primul vers din poezia *Odă (în metru antic)* de M. Eminescu, este un element prozodic cu totul aparte. Singularitatea lui se impune, de îndată ce ochiul criticului – care, îmi place să cred, este cititorul ideal – se oprește, cu amănunțită atenție, asupra țesutului său verbal. După opinia mea, patru superlative îl definesc drept o realizare excepțională a lirismului românesc. Voi încerca să le explic şi să le legitimez pe rând, într-o ordine stabilită nu tocmai la întâmplare.

1. Versul cel mai arid

Observând structura morfologică a cuvintelor care compun acest vers, nu se poate să nu fii izbit de caracterul absolut arid, non-poetic, al acestui început de poem. Expresie devenită celebră, acest vers cuprinde trei verbe şi un adverb: un imperfect al indicativului („nu credeam”), un prezent al subjonctivului („să-nvăț”), un infinit scurt („a muri”) şi un adverb de timp („vreodată”). Nici o figură de stil, nici o imagine, nici o eufonie. O asemenea textură verbală poate fi numită – fără riscul de a greşi prea mult ca aparținând mai degrabă prozei decât poeziei. Chiar dacă ținem cont de faptul că, încă din titlu, suntem avertizați – în paranteză – că este vorba de un „metru antic”, fapt care trebuie să ne atragă atenția că lirismul Antichității nu excela în figuri de stil, precum modalitățile lirice istorice care i-au succedat, – absența completă a tropilor este bătătoare la ochi. Numai că nici cititorul obişnuit, nici criticul literar nu se simt nici o clipă derutați de o atare ariditate, şi nu refuză să se angajeze, dintru început, în dimensiunea lirică a textului.

În acelaşi timp, versul citat beneficiază de o arhitectonică perfect „închisă”, de o construcție verbală atât de echilibrată, încât ne dăm seama că nici una din vocabulele care-l compun nu ar putea să fie dislocată, fără a-i prejudicia existența lirică. La fel se întâmplă cu multe versuri celebre, de la „Et les fruits passeront la promesse des fleurs” (Maurice Scève) la „Über alle Gipfeln ist Ruh” (Goethe): nici un cuvânt nu poate fi omis sau înlocuit, fără a ruina valoarea estetică a versului. Termenul care mi se impune, în acest caz, este cel de inefabil. Acest vers eminescian constituie un strălucit exemplu de inefabil poetic. Problema merită o examinare atentă.

În general, inefabilul este echivalat, în poezie, cu inexprimabilul, şi tinde să denunțe incapacitatea limbajului de a comunica o experiență limită: extazul mistic, de pildă. Experiența cea mai intimă a misticului, care constă în contactul strict personal cu divinitatea, nu găseşte cuvinte pe măsura particularității sale, se izbeşte de o frontieră a comunicării. Toți misticii au

[1] Apărut în *România literară*, nr. 16/2002. (n.n.)

declarat că oricât ar încerca să spună prin cuvinte obişnuite ceea ce au simţit, limbajul comun nu le poate fi de folos: acest raport adânc al omului cu Dumnezeu nu-şi află nici un echivalent verbal.

Inefabilul poetic mi se pare a fi cu totul altceva. În loc de a denunţa o insuficienţă a limbajului de a surprinde în mod adecvat o realitate exterioară lui, oferită într-o relaţie strict personală, inefabilul poetic este, dimpotrivă, dovada excelentă a unei înzestrări speciale a limbii: aceea de a cristaliza într-o expresie originală a unei realităţi interioare ei; o realitate creată *ad-hoc*, realitate care nu poate fi exprimată în nici un alt mod decât acela în care a cristalizat verbal. Aşadar, inefabilul misticilor constă în imposibilitatea de a elabora un limbaj pe măsura realităţii psihice trăite; în timp ce inefabilul poetic rezidă în capacitatea creatoare a eului liric de a oferi, prin limbaj, o „realitate" imposibil de a fi exprimată prin alte cuvinte decât cele utilizate de autor.

În cazul versului eminescian, textul poetic nu are alt adevăr dincolo de propria-i textură. În momentul în care criticul sau cititorul încearcă să „traducă" cuvintele „Nu credeam să-nvăţ a muri vreodată" prin sintagma „iubirea este o ucenicie a morţii", poezia textului a fost deja alterată în beneficiul rezumatului ei de idei: lirismului genuin i s-a substituit o propoziţie absolut prozaică.

În lipsa oricărei eufonii, dimensiunea lirică a versului e asigurată totuşi de ritm: acesta suplineşte sunetele, corpul sonor al expresiei ei constând exclusiv în scandarea pe care o dă succesiunea accentelor. Aş putea să spun că o schemă muzicală fără corp, ca o epură, se impune în absenţa oricărei carnaţii sonore.

2. Versul cel mai filosofic

Adoptarea metrului antic invită, de la început, la acceptarea unui anumit tip de lirism caracteristic sensibilităţii clasice a Antichităţii. Personal, susţin că această sensibilitate este de tip intelectualist, întrucât favorizează latura noţională a cuvintelor. De altfel, având în vedere morfologia acestora – trei verbe, plus un adverb – nici nu se putea să fie puse în valoare alte faţete, sau valenţe, ale cuvântului (ale oricărui cuvânt), cum ar fi imaginea sau sunetul. Versul citat este atât de prozaic, atât de despuiat de orice figuralitate, încât pare a ţine mai degrabă de un expozeu teoretic, decât de un discurs liric: el nu este nici un vers-imagine, nici un vers-melodie, ci doar un vers-idee. Dacă n-ar fi scandarea (la care ne obligă indicaţia din paranteză „în metru antic"), am putea să citim propoziţia „Nu credeam să-nvăţ a muri vreodată" ca pe propriul rezumat al lui: e pur şi simplu mărturisirea unei trăiri la limita intelectului. Dacă nu ar fi urmat de întregul său cortegiu de strofe – care îşi răsfrânge îndărăt efectul liric asupra aridităţii sale prozaice, – acest vers nici n-ar părea un început de poem, ci mai curând un exord al unei expuneri de analiză psihologică. Într-un anumit fel, acest vers se înrudeşte cu lirismul din *Glosă*.

Numai că acolo expresia este cu totul impersonală, ca aceea a unei observații asupra „mersului lucrurilor lumeşti” pe care ar face-o un observator situat dincolo de poziția oricărui subiect; în timp ce aici propoziția are un subiect (subînțeles, desigur, dar nicidecum de neglijat) care-şi va dezvălui şi afirma identitatea abia în strofele următoare. Un „conținut” ideatic, indiscutabil cu rezonanță filosofică, este grefat pe acest „eu” subînțeles, care – de acum încolo, de-a lungul versurilor ce urmează – îl va prelua, şi-l va asuma, şi îl va explicita prin confesiuni extrem de personale – aş zice: printr-o clamare aparte – care în felul acesta smulge cuvintele din solul lor conceptual-filosofic, pentru a le planta într-un teren extrem de fertil liric, acela al subiectivității superlative. Un atare caracter „filosofic” ar fi recomandat acest vers mai curând pentru a încheia o poezie, decât pentru a o deschide: este un vers prim cu caracter de vers ultim. Acest fapt trebuie pus pe seama originalității poetului nostru. Poate că analiza numeroaselor ciorne, schițe, variante – puse în valoare de ediția Perpessicius – ar contribui la explicitarea lui: geneza unui poem oferă de obicei multe surprize şi revelații nebănuite. Dar o asemenea analiză depăşeşte intențiile prezentului articol. Mă voi mulțumi să spun că acest vers prim trebuie încadrat, tipologic, între versurile-sentință atât de frecvente în producția eminesciană. Încă un lucru trebuie subliniat: acest vers cu caracter aforistic poate fi citit, de către un iubitor modern de poezie, ca un „poem într-un vers”, modalitate tipic clasică de lirism, în care – de pildă – a excelat, la noi, un poet ca Ion Pillat.

3. Versul cel mai obscur

Călinescu a relevat, în analiza detaliată a poeziilor eminesciene, că implicațiile „filosofice” ale lirismului său țin de straturile de adâncime ale textului. Vreau să spun că, sub expresia sentimentală – banalizată sau nu – a unei „romanțe”, se cască profunzimi surprinzătoare pe care numai o adevărată „arheologie” a textului este în stare să le pună în evidență. În cazul de față, trebuie să ne întrebăm neapărat: Cât de univoc sau cât de ambiguu este acest vers? La prima citire, el pare limpid. Dar această limpiditate – susțin eu – este rezultatul unui proces hermeneutic pe care nu sunt deloc sigur că, deocamdată, am avea dreptul de a-l săvârşi, de a-l încuraja. Vreau să spun că acest vers devine clar numai în măsura în care, printr-un reflex invers, din strofă în strofă, proiectăm asupra lui propria-i semnificație; adică dacă eliminăm poeticul în favoarea prozaicului, dacă ne mutăm din planul semnificantului în planul semnificației. Cu alte cuvinte, dacă acceptăm că acest vers vrea să spună într-adevăr că „iubirea este o ucenicie a morții”. Dar oare spune acest vers într-adevăr aşa ceva?

Voi întârzia asupra cuvintelor care-l compun, pentru a vedea în ce măsură semnificația de ansamblu a versului ucide sau micşorează reverberația semantică a fiecărei vocabule. Primele două cuvinte – „Nu credeam” – indică

fie o surpriză fie o îndoială. Este greu de precizat dacă poetul, neavertizat, rămâne brusc uluit de revelația experienței sale erotice, pentru că este pus în fața unei trăiri nemaiîntâlnite; sau dacă – pur şi simplu – se îndoieşte de posibilitatea şi de autenticitatea unei asemenea experiențe. E ca şi cum s-ar întreba: este oare cu putință să mi se întâmple mie, şi ce anume mi se întâmplă?

De îndată ce apar următoarele două cuvinte – „să-nvăț" – lucrurile par să se clarifice. Nu mai e vorba nici de surpriză, nici de îndoială, ci de mărturisirea unei incapacități existențiale: eul nu se simte în stare să-şi asume experiența care i se propune.

În ce constă această experiență? Răspunsul este dat de cuvântul următor: „a muri". Aşadar, surpriza combinată cu îndoiala – ca să reiau primele două ipoteze, respinse pentru o clipă amândouă – duc aproape la un real blocaj psihic care ar putea să fie lămurit astfel: eul liric este în acelaşi timp şi surprins, şi sceptic că experiența morții ar putea fi „învățată", şi că ea ar fi, pentru el, suportabilă. Dar totodată acelaşi eu liric refuză, prin întreg palpitul său interior, să admită că iubirea ar consta într-o „aventură thanatică". (Aici s-ar impune, în paranteză o remarcă. S-ar putea ca asocierea Eros/ Thanatos să fie o penibilă reminiscență a uneia dintre cele mai banale experiențe fiziologice, aceea care indica – în cazul extazului erotic, al orgasmului – ceea ce francezii designează prin *la petite mort*. Dar ar fi o explicație dintre cele mai triviale, căci voluptatea carnală, extazul simțurilor care anulează, pentru o scurtă durată, conştiința individuală a persoanei şi a personalității, departe de a fi baza identificării iubirii şi morții.)

Dacă citim până la capăt poezia, vom vedea că ceea ce, în primul vers, se arată a fi o „ucenicie a morții", adică iubirea, nu este decât o ucenicie a suferinței erotice; ceea ce – conform finalului – indică o falsă moarte: moartea adevărată, moartea invocată şi dorită, este tocmai ceea ce poetul vrea să atingă prin „nepăsare". Ea, această moarte, constă în altceva: în absența suferinței, în eliberarea de ea. Abia la sfârşit se va vedea că ceea ce poetul lasă să se înțeleagă ca o „ucenicie a morții", este în realitate suma insuportabilă a chinurilor destinate celor ce se iubesc, şi că adevărata moarte nu este iubirea; adevărata moarte, cea definitivă, nu se poate obține decât după ce nepăsarea va face din eul liric ceea ce acesta era înainte de iubire: „Vino iar în sân, nepăsare tristă!/ Ca să pot muri liniştit, pe mine/Mie redă-mă!"

După opinia mea, ambiguitatea acestui vers provine şi din faptul că este utilizat ca vers prim, în loc să fie ceea ce întreaga lui structură îl indică a fi – vers ultim. Această depoziționare ar putea fi explicată – desigur mai simplu – studiind – aşa cum am spus – variantele poemului care, după cum se ştie, a intenționat a fi, inițial, un fel de ditiramb la adresa lui Napoleon, pentru a sfârşi ca o elegie a Erosului.

4. Versul cel mai patetic

În totală contradicție cu o seamă de elemente reliefate mai sus – adoptarea „metrului antic”, caracterul vădit conceptual, ariditatea vocabulelor care-l compun, ambiguitatea expresivă – acest vers eminescian se prezintă ca unul dintre cele mai patetice strigăte ale unui om mistuit de văpăile iubirii. De îndată ce pragul primului vers a fost depăşit elanul dolent al amorului se dezlănțuie, capătă accente puternice, disperate; figurația mitologică începe să aibă rolul de a potența imaginea suferințelor generate de Eros. Iubirea este asimilată unui rug pustiitor, căruia i-au căzut jertfă câteva personaje legendare emblematice, Nesus ori Hercul. În felul acesta, eului strict individual i se pune în spate povara strivitoare, intolerabilă, a unei suferințe amoroase care se legitimează prin numele invocate, Erosul este conceput şi trăit ca o smulgere din indiferența contemplativă a unui tânăr îndrăgostit, şi ca aruncare în vâlvătaia necruțătoare a unei patimi general omeneşti care anulează persoana şi personalitatea, pentru a face din el o simplă victimă – între altele, celebre şi multe – ale zeului Amor. Căci acum, nu mai e vorba despre „Amorul, un amic supus amândurora”, de zglobiul şi uşuraticul Cupidon, cel ce inspiră hedonismul superficial al unui Cătălin oarecare, ci de pasiunea devastatoare pe care o încearcă numai un Hyperion, dispus să-şi cedeze nemurirea pentru o clipă de iubire omenească. Sfârşitul acestui patetism debordant, temperat doar de ritmica solemnă pe accentele căreia sunt scandate strigătele de durere, constituie o abia mascată reluare a strofei care încheie lungul poem *Luceafărul*. Şi în unul, şi în celălalt poem, criticul I. Negoițescu ar zice că un Eminescu plutonic a fost cenzurat de un Eminescu neptunic. Cu alte cuvinte, un poet al marilor viziuni cosmice, al abisurilor existențiale ale simțirii, un dionisiac tulbure şi demonic, a fost supus disciplinei apolinice care domneşte peste orice clasicism. Numai că, în *Odă (în metru antic)*, enumerarea chinurilor infernale ale celui ce iubeşte suplineşte orice viziune plutonică a Erosului. Acest poem pluteşte – este riscul structurii sale complexe (pe care m-am străduit s-o analizez) – în apele amestecate ale unui lirism oscilând între calmul contemplativ al ideii de Eros şi angajarea existențială în chiar văpaia mistuitoare.

Este punctul – probabil, singurul – care permite o comparație între Eminescu şi Hölderlin. La amândoi, țipetele romanticului îndrăgostit, sclav al patimei sale, se nasc, trăiesc şi se decantează în punga de cangur a unui clasicism înțelept: o înțelepciune care, ca aici, implică o anumită trecere spre stoicism.

Orice cuvânt, extras din stratul „geologic” al limbii comune este un cărbune inform şi impur. Atelierul poetic are rolul de a-l trece prin retorta unui proces purificator. După care, rămâne în sarcina poetului autentic misiunea de a-l şlefui, de a-i pune în evidență, de a-i valoriza valențele; adică de a-l face să se prezinte ca un diamant încastrat în montura rece a unei prozodii. Aceste

fațete sunt trei, şi lucrul acesta l-am mai spus: orice cuvânt este o noțiune, un concept; orice cuvânt este o imagine, o reflectare a unui aspect al realului; orice cuvânt este un corp sonor, căruia coliziunea inanalizabilă a vocalelor şi consoanelor îi asigură o anume eufonie, un timbru specific, particular fiecărui mare poet.

Odă (în metru antic) este un poem care debutează prin versul pe care l-am analizat mai sus: exemplu tipic de punere în lumină a fațetei intelectuale, noționale, a cuvintelor. Cu alte cuvinte, este un vers care îngăduie iubitorului de poezie să susțină că poetul „a văzut idei". Eufonia – cu totul absentă din acest vers – este suplinită de accentele descărnate ale ritmului de factură clasică, extrem de adecvat unui lirism de idei. Cât despre capacitatea imaginală a cuvintelor, aceasta apare abia după ce trecem de versul întâi, ca de un prag liric. Îndată după aceea, însă cuvintele poetului îşi afirmă capacitatea lor de a se închega în viziuni, pentru a deschide un orizont din ce în ce mai vast asupra „aventurii" erotice.

Îmi place să cred că adverbul de timp de la finele acestui vers – acel „vreodată" – îşi are, la rândul său, locul bine definit şi rolul propriu în economia prozodică. El contribuie – cred eu – deopotrivă la sporirea aridității, a dimensiunii filosofice şi a ambiguității. „Vreodată", care aici înseamnă „cândva", vrea să sublinieze că incredibila „aventură" a iubirii, comparabilă cu o „ucenicie a morții", fixează acea clipă – greu de imaginat – în care un eu personal, individual, se poate simți ales pentru o experiență care nu poate fi decât un dar – poate otrăvit – al zeilor. Acest „vreodată" indică momentul – incredibil – în care poetul se simte răpit, ca de o grație sau de un blestem divin de forța voluptuos-dureroasă a Erosului.

În al doilea rând, acest adverb de timp subliniază că orice experiență a iubirii (chiar ca „ucenicie a morții") se sustrage timpului, evadând în eternitate. „Vreodată" este echivalent, aici, cu acea „clipă eternă", care constituie oximoronul definitoriu al iubirii. A suferi din dragoste înseamnă a suferi veşnic, pentru că marchează participarea eului la o trăire supraomenească. Iată de ce invocarea morții din final este rugăciunea pe care cel ce iubeşte o adresează – cui? Dacă nu lui însuşi! – pentru a scăpa de acel incredibil dar real „vreodată"; pentru a se reîntoarce în lipsa de timp izbăvitoare, nemarcată de nici un eveninient – a morții.

Vers singular, vers superlativ, „Nu credeam să-nvăț a muri vreodată" rămâne – după opinia mea – un sigiliu emblematic al lui Eminescu.

Teme

1. Comentați disocierea pe care o face Ştefan Aug. Doinaş între „inefabilul mistic" şi „inefabilul poetic".

2. În mod obişnuit, ariditatea („versul cel mai arid") e asociată clarității, în timp ce obscuritatea apare în poezie ca efect al bogăției semantice sau al stilului arborescent („versul cel mai obscur"); de asemenea, filosofarea („versul cel mai filosofic") presupune primatul reflecției asupra sentimentului, în timp ce patetismul („versul cel mai patetic") reclamă un parcurs invers: ascendența trăirii asupra gândirii. Credeți că se poate vorbi astfel de o incompatibilitate între trăsăturile pe care le descoperă Ştefan Aug. Doinaş în analiza versului eminescian?

3. Afirmă că primul vers al *Odei* eminesciene are „caracter de vers ultim". Presupunând că aserțiunea sa ar putea fi înțeleasă *ad-litteram*, citiți eseul *Versul ultim* de Radu Stanca (în *Aquarium*, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2000) şi încadrați versul eminescian în tipologia respectivă (vers autonom, epigramatic, continuativ etc.).

4. Comentați opinia lui Ştefan Aug. Doinaş potrivit căreia primul vers al *Odei* ar fi „un sigiliu emblematic al lui Eminescu".

5. Citiți, în *Antimetafizica*, opiniile lui Nichita Stănescu despre „poezia pulsatorie" şi comentați similitudinile dintre cei doi poeți în aprecierea *Odei* eminesciene.

MIRCEA MARTIN
(n. 1941)

Schiță bio-bibliografică

1. Repere biografice

MM s-a născut la 12 aprilie 1940 în Reşiţa. Urmează studiile primare şi gimnaziale, apoi Liceul mixt (1954-1957) în oraşul natal. După terminarea liceului se înscrie la Facultatea de Filologie a Universității din Bucureşti (Secția de critică literară). După terminarea facultății (1962) este reținut ca asistent la Catedra de teoria literaturii. Este lector (din 1966) şi profesor (din 1990) la aceeaşi catedră, pe care o şi conduce din anul 2000. Debutează în *Contemporanul* (1959), cu un articol despre o carte a lui Tudor Vianu. Colaborează constant la *Contemporanul* (1959-1962), *Amfiteatru* (1966-1969; cronicile de aici vor constitui materia volumului de debut) şi *Luceafărul*. A mai publicat în *România literară*, *Viața românească*, *Tribuna*, *Steaua*, *Revista de istorie şi teorie literară*, *22*, *Observatorul cultural* ş.a. În 1973 şi 1974 beneficiază de o bursă la Geneva, unde va lucra cu Marcel Raymond. În 1980 îşi trece doctoratul cu teza *G. Călinescu critic şi istoric literar. Privire teoretică*, care va fi parţial publicată. În deceniile 8 şi 9 coordonează, la Editura Univers, colecția „Studii", cuprinzând traduceri de estetică, semiotică, critică şi teorie literară din cei mai importanți autori străini, având un rol deosebit în introducerea în critica românească a conceptelor şi metodelor recente din critica occidentală. Colecția va fi continuată, cu intermitențe, după 1990, la aceeaşi editură şi la Editura Paralela 45. În 2004 preia conducerea revistei *Cuvântul*. În prezent este şeful Catedrei de Teorie Literară la Facultatea de Litere a Universității din Bucureşti.

2. Opera critică

Generație şi creație, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1969.

Critică şi profunzime, Editura Univers, Bucureşti, 1974.

Identificări, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1977.

Albert Béguin – Marcel Raymond, José Corti, Paris, 1979 (în colaborare cu J. Hillis, G. Poulet, J. Starobinski).

G. Călinescu şi „complexele" literaturii române, vol. I (*Sensul tradiției*), Editura Albatros, Bucureşti, 1981; ediția a II-a, Paralela 45, Piteşti, 2002.

Dicțiunea ideilor, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1981.

Introducere în opera lui B. Fundoianu, Editura Minerva, Bucureşti, 1984.

Singura critică, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1986.

3. Referințe critice (selectiv)

Eugen SIMION, *Mircea Martin*, în *Scriitori români de azi*, vol. I, ediția a doua revăzută şi completată, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1978.

Gheorghe GRIGURCU, *Mircea Martin*, în *Critici români de azi*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1981; *Tranşarea complexelor literaturii*, *Dicțiunea ideilor*, *O „introducere" exemplară*, *De la impersonalitate la personalitate*, în *Peisaj critic*, vol. II, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1997; *Un clasic modern: Mircea Martin*, în *Peisaj critic*, vol. III, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1999.

Nicolae MANOLESCU, *Mircea Martin*, în *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu*, vol. III: *Critica. Eseul*, Editura Aula, Braşov, 2001.

Ion POP, *Mircea Martin*, în *Dicționarul scriitorilor români* (coordonatori: Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu), vol. III (*M-Q*), Editura Albatros, Bucureşti, 2001.

4. Profil

Înainte de toate, **MM** este, ca şi Tudor Vianu, un critic al ideilor generale, criticul debutând cu un volum al cărui titlu reia una din formulele precursorului său. Nu înseamnă însă că lectura sa ar respinge palpitul operelor în favoarea unui pat procustian al abstracțiunilor; dimpotrivă, debutând într-un climat metodologic dominat de structuralism, criticul se pronunță constant în defavoarea pozitivismelor (vechi sau noi), apărând atât dreptul la unicitate al operei, cât şi dreptul la subiectivitate al criticului. De altfel, formula sa critică prezintă vizibile consonanțe cu „critica de identificare" promovată de Școala de la Geneva. Și totuşi, nota dominantă a criticii lui **MM** rămâne cerebralitatea; autorul a practicat cu mari intermitențe critica de identificare, preferând în locul foiletonului studiul sau monografia care să-i permită desfăşurarea mai largă şi sistematică a ideilor. Apoi, **MM** pare a fi atras mai mult de „critica criticii" decât de critica beletristicii, autorul fiind unul din cei mai reprezentativi interpreți postbelici în domeniul menționat. Studiile sale metacritice au în vedere autori români, dar şi străini, lui **MM** fiindu-i specifică neîncrederea în declarațiile de principiu ale criticilor, ceea ce îl conduce de fiecare dată pe interpret la o chestionare atentă şi ingenioasă a fondului implicit, latent, dar mult mai autentic al discursului critic. În ceea ce priveşte propria situare, **MM** pledează pentru pluralismul „singurei critici", adică aceeaşi care s-a impus şi se va impune întotdeauna prin inteligență, limpezime şi normalitate, indiferente de formele sub care se manifestă ea.

SINGURĂ CRITICA[1]
(1986)

Ce înseamnă izolarea criticii decât o dispensare de serviciile ei? Riscul grav care apare astfel nu e dispariția instituției, ci a funcției criticii, *de-profesionalizarea* acesteia. În asemenea condiții, substituirile devin oricând posibile, pregătirea şi experiența, specializarea şi vocația îşi pierd ponderea firească, făcând loc unui amatorism de largi disponibilități. Chiar exercițiul critic la care s-au dedat atâția dintre scriitorii noştri de astăzi a fost anexat unei demonstrații minimalizatoare: nu e nici o dificultate să fii critic de vreme ce, iată, oricine poate fi, cu oarecare bunăvoință şi interes pentru literatura zilelor noastre – şi, în primul rând, scriitorii în timpul lor liber.

Că s-ar putea face critică în absența talentului şi a unei competențe câştigate în timp e o ipoteză prea absurdă spre a mai fi combătută. Nu e vorba însă aici numai de talent şi de competență – calități ce nu pot fi refuzate scriitorilor adevărați nici atunci când scriu critică –, ci şi de *răspundere*. Câta vreme considerăm judecata de valoare drept esențială în critică, e bine s-o lăsăm pe seama profesioniştilor ei; nu pentru că ar fi neapărat mai dotați sau mai pricepuți, dar pentru că sunt *angajați* cu totul în această activitate. Un poet care-şi laudă într-o tabletă sprințară colegul sau şeful de redacție, prietenul de pahar sau „muza" momentană nu riscă nimic din reputația, multă, puțină, asigurată de propria operă poetică. Un critic făcând aceleaşi „servicii" de mai multe ori va fi compromis. Dacă el va scrie în continuare cronici – şi, aproape în toate cazurile, chiar scrie –, o face într-un fel de grațios-inconştientă postumitate. Sau, în orice caz, aşa s-ar cădea să (i) se întâmple. Dar, de fapt, nu se întâmplă aşa ceva şi el nu greşeşte când mizează pe memoria scurtă a oamenilor. Totuşi, principial vorbind, răspunderea criticului e alta decât a scriitorului-critic şi autoritatea lui e dependentă de ea. Mai apare o deosebire: legat de propria operă, scriitorul va fi fatalmente mai înclinat decât criticul spre opțiuni într-un fel sau altul partizane. Criticul este mai „dezinteresat" tocmai pentru că e exclusiv interesat în judecata care constituie chiar propria sa operă. De exactitatea acestei aprecieri depinde, nu în ultimă instanță, prestigiul său. Dintr-o asemenea perspectivă, e bine că majoritatea revistelor au revenit la formula recenzenților stabili, părăsind caruselul de nume şi de răspunderi ce ocupa la un moment dat spațiul cronicii literare. În acest fel, cronicarului i se acordă o încredere pe care e de datoria lui s-o transforme cu timpul într-o garanție morală.

Dificultatea stabilirii unor criterii ferme în judecata de valoare, dificultate capitală cu care critica de pretutindeni se confruntă de la clasicism încoace sau, poate, mai exact, îndată ce scapă de un dogmatism sau altul, a servit drept

[1] Apărut în volumul *Singura critică*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1986.

argument teoretic unor orientări critice moderne pentru care actul valorizării încetează să mai fie hotărâtor. La noi, pe fundalul constituirii de grupări literare potrivnice, judecata de valoare a devenit necreditabilă, iar pentru unii, însăşi punerea problemei a părut o complicaţie inutilă, dacă nu cumva dubioasă. De vreme ce operele au fost scrise şi şi-au găsit cititori, deci există, de ce să mai fie supuse unei asemenea formalităţi? Reproşul implicit sau chiar explicit adus criticii era tocmai acela că încurajează un fel de elitarism estetist, contrar democratismului care trebuie să domnească în viaţa noastră literară.

Prin însăşi definiţia ei, critica este însă discriminatoare, nu acceptă egalizările, nivelările, pentru ea valorile există în concurs şi într-o anumită ierarhie. În măsura în care promovează valorile, ea cultivă elitele, este elitaristă în chip instinctiv, urmând, desigur, să-şi îndreptăţească selecţia, adică să demonstreze valabilitatea ierarhiei stabilite. O atare demonstraţie nu se face, evident, de fiecare dată pe larg, dar ar trebui să poată fi recompusă din ansamblul opţiunilor în timp ale criticului.

Aşadar, dacă toată lumea se cade să aibă drepturi egale în viaţă şi, de ce nu?, în viaţa literară, în literatură lucrurile nu mai stau aşa. În literatură nu au, nu pot avea toţi aceleaşi drepturi: democraţia încetează în teritoriul artistic. Ceva din natura intimă a artei înseşi reverberează, de altfel, aici.

Dar, pe de altă parte şi în acelaşi timp, critica este prin excelenţă democratică, este chiar una din instituţiile reprezentative ale democraţiei. Ea trebuie să rezerve tuturor operelor un tratament egal şi să-şi stabilească (explicit sau implicit) ierarhiile abia după ce le-a supus pe toate la o aceeaşi judecată. Exigenţa criticii menţine respectul pentru valoarea artistică, împiedică formarea falselor elite, pune la încercare prestigiile deja consolidate etc. Nimic mai democratic decât respingerea tabuurilor, a concesiilor făcute autorităţii. Principiul intangibilităţii nu are ce căuta în critică, nici măcar atunci când e vorba de valori. Emoţia extatică nu e singurul mod de a respecta o valoare artistică iar acceptarea mecanică a unor valori impuse nu e decât o formă inconştientă a ignoranţei. Recunoaşterea unei valori fără examen critic înseamnă aprecierea ei după criterii străine, împrumutate, impuse prin autoritatea şcolii, a mediilor de informare sau, pur şi simplu, a obişnuinţei. Punerea în discuţie nu e mai puţin o manifestare a stimei şi e oricum singura posibilă în critică. Dintr-o asemenea discuţie, reputaţia oricărei opere autentice iese întărită, chiar dacă prin mereu alte argumente sau tocmai de aceea. Însăşi contestarea unei valori reprezintă o întreţinere a longevităţii ei întrucât tulbură indiferenţa conformismului, provoacă reacţii de apărare etc. Iar dacă se întâmplă ca valoarea respectivă să fie negată convingător şi părăsită, ideea însăşi a valorii rămâne nealterată, funcţionând în continuare ca reper. Destabilizarea valorilor şi confuzia lor se produc nu atât când un prestigiu sau altul e vulnerat, ci mai cu seamă în momentul în care opere cu totul mediocre sunt supralicitate, cu alte cuvinte, atunci când ideea de valoare e bagatelizată

prin abuz. Nu obiecţiile şi contestările (argumentate) compromit actul în sine al valorizării, ci elogiile egale, circumstanţiale şi amorfe. Cultul autentic al valorilor nu se perpetuează prin idolatrie.

Absolutismul în critică echivalează – în ordine intelectuală – cu dizolvarea ei. În absenţa criticii nu se manifestă însă numai dogmatismul, ci şi – cu mai mult aplomb – „spiritul primar agresiv". Ce este, totuşi, comun între aceste manifestări diferite până la opoziţie vede oricine: pe de o parte, supunere oarbă la o dogmă, pe de alta, supunerea la o patimă distructivă. Dincolo de „orbire", dogmatismul obişnuit are cel puţin o alură impersonală, o minimă ţinută teoretică, în vreme ce spiritul primar agresiv nu e decât expresia abia mascată a unor interese violent personale şi de grup. Recrudescenţele dogmatismului au loc, se pare, mai cu seamă sub forma „spiritului primar agresiv". Singură critica se poate opune în chip eficient (nu polemizând neapărat, dar făcându-şi pur şi simplu datoria) unor asemenea atitudini anticulturale. Şi, de aceea, împotriva ei a răbufnit cu precădere „spiritul primar agresiv".

Criterii valorice ferme se cer aplicate, fără îndoială, nu numai literaturii contemporane, dar şi moştenirii culturale, nu numai operelor individuale, ci şi tradiţiei autohtone în ansamblul ei. Minimalizările şi excesele sunt cu atât mai grave în acest plan care angajează însăşi istoria culturală a unei naţiuni. Anumite complexe de inferioritate au fost depăşite aici printr-un efort de documentare şi de sinteză cu totul meritoriu, dar bunele intenţii şi erudiţia trebuie mereu însoţite de spirit critic spre a se preveni supralicitările tipic provinciale. De altfel, exagerarea (conducând la autosuficienţă) a unor virtuţi sau valori naţionale este la fel de provincială ca şi timiditatea în a le recunoaşte (eventual, descoperi) şi asuma.

Prezenţa unei critici de calitate (strict literare sau culturale, în genere) asigură evitarea oricărui tip de provincialism. Într-adevăr, acolo unde există critici adevăraţi, adică spirit critic, nu prea încape provincialismul sau, dacă îşi găseşte loc, va fi în mod sigur incomodat, contrariat, anihilat. E destul să ne gândim la impresia puternică şi înaltă de cultură pe care o producea, prin anii '60, revista *Familia*, datorită colaborării constante a unor critici precum Ovidiu Cotruş, N. Balotă, Radu Enescu, Gh. Grigurcu. (Astăzi încă semnăturile tinerilor critici o fac îndeosebi căutată şi preţuită.) La fel, nu se pot ignora strădaniile criticilor de la *Orizont* de a ieşi dintr-un provincialism ce a plutit ca o emblemă asupra revistei vreme îndelungată. Dar poate că exemplul actual cel mai elocvent de eficacitate antiprovincialistă a criticii îl găsim în paginile unei reviste ieşene, *Dialog*, de (prea) restrânsă audienţă, dar de un interes intelectual şi literar incomparabil cu acela acordat paginilor adesea terne ale publicaţiilor bucureştene, nu neapărat studenţesti.

O pledoarie pentru critică poate să pară superfluă în condiţiile literaturii postmoderne care nu numai că îşi conţine critica, dar se şi lasă, deseori, provocată de ea în toate sensurile, inclusiv în acela radical şi genetic. Se

cunosc unele cazuri în literaturile europene contemporane, când anumite opere au fost scrise pentru anumiți critici, au fost stimulate de o concepție filosofică şi critică, de un sistem de aşteptare prestigios. Nu e aici obligatoriu un simptom de secătuire a resurselor creatoare, cum s-ar putea crede, cât o strategie a afirmării literare în condițiile exploziei informaționale postbelice, ale aparițiilor simultane masive, ale concurenței uriaşe făcute literaturii de către televiziune şi mijloacele ultramodeme de divertisment. Inversând raportul tradițional dintre literatură şi critică, venind ei în întâmpinarea criticilor, unii scriitori occidentali îşi asigură în acest fel un comentariu autorizat şi, în consecință, o receptare mai largă. Dar, în fapt, un asemenea rol decisiv nu l-au jucat criticii foiletonişti, ci eseişti, filosofi ai literaturii, gânditorii puternic imaginativi ca, de pildă, Bachelard. De altfel, critica literară curentă este departe de a avea în Occident ponderea pe care o are încă la noi. Necesitatea sa nici nu e resimțită cu atâta acuitate.

Critica literară constituie, sub toate formele ei, o prezență indispensabilă în spațiul nostru şi pentru că îşi asumă sarcini mai ample, se implică – prin însăşi presiunea istoriei şi responsabilitatea constiințelor – în devenirea culturii şi societății româneşti. Fiind o vreme în chip demonstrativ şi chiar ostentativ *estetică*, ea şi-a reformulat pe parcurs obiectivele, şi-a redefinit condiția. A încetat să mai fie doar intraliterară şi pur estetică, cerând operelor mize nu neapărat mai vaste sau mai înalte, dar mai importante în ordinea unei urgențe spirituale. Referințele şi sugestiile ei depăşesc azi cu mult sfera literaturii.

În acest fel, n-a fost urmată decât însăşi evoluția literaturii române actuale care şi-a extins şi aprofundat, la rândul ei, temele, s-a angajat mai generos şi mai demn, şi-a întărit vocația educativă. Să sperăm că dezvoltarea firească, impetuoasă (cer iertare pentru acest termen) a criticii româneşti contemporane nu va putea fi stăvilită ori deviată prin intruziuni şi negații arbitrare. Ea este o emanație a epocii noastre, are deja o istorie de două decenii şi o tradiție strălucită, cu care a restabilit legătura organică şi care îi poate oferi oricând exemple reconfortante. Cuceririle ei sunt ireversibile, cărțile numeroase şi consistente care s-au adunat în acest răstimp vor exercita influența lor pozitivă asupra spiritelor. Sau, cel puțin, aşa este de aşteptat. Există cazuri când inerția însăşi devine o forță benefică. Atunci când această inerție este însuşi avântul.

Suficiența (adică insuficiența) estetismului este acum mai evidentă decât oricând. Meditația asupra literaturii noastre contemporane devine, în sensul cel mai exact al termenului, o meditație asupra societății româneşti. Cercetătorii viitori vor găsi, în mod cert, elemente ale conştiinței naționale exprimate şi în paginile criticilor români de astăzi.

SENSUL CLASICISMULUI[1]
(1989)

Textul astfel intitulat nu reprezintă deloc prima adeziune a lui Călinescu la idealul clasic: şi nu va fi nici ultima. E, totuşi, expresia cea mai cuprinzătoare şi sintetică a unui anumit program care se va cristaliza treptat în conştiinţa autorului, desigur că nu independent de viziunea globală câştigată asupra literaturii române. Cum singur mărturiseşte în chiar cuprinsul acestei lecţii de deschidere (ţinute la 16 I 1946 la Facultatea de Litere din Bucureşti). Călinescu a dezvoltat puncte de vedere similare într-o „încheiere de curs” pe vremea când era profesor la Iaşi. Tot la Iaşi criticul a izbutit să scoată (mai exact, să dirijeze) „Jurnalul literar” (1939), după ce eşuase în alte locuri şi cu alte prilejuri. De altfel, câteva din punctele programului de acum reiterează iniţiative formulate şi nefructificate la „Capricorn”, în 1930. Nu-i lipsit de importanţă faptul că, dorindu-şi încă de la începutul carierei sale publicistice o revistă şi obţinând-o în sfârşit, Călinescu ţine să dea acesteia o îndrumare clasică.

Într-adevăr, încă din *Cuvânt pentru început*, directorul „foaiei săptămânale de critică şi informaţie literară” visează la un „secol de aur” românesc şi aruncă sugestii în vederea unei epoci clasice. Urmând „un plan hotărât” în care „nimic nu e improvizat, fără semnificaţie”, revista îşi propune să întreţină o atmosferă de înaltă cultură, să antreneze intelectualii – pe cei tineri îndeosebi – spre un ideal constructiv, să influenţeze mentalitatea publicului printr-o informaţie sistematică, asigurată de rubrici fixe. În plan strict literar, scopul declarat al criticului era de a face din poeţi *scriitori*, adică de a-i educa astfel încât spontaneitatea să le fie dublată cu timpul de o conştiinţă artistică. „Bardul analfabet” trebuie înlocuit de un scriitor cult, în stare să definească pe alţii şi pe sine în primul rând, fără opacităţile unui orgoliu inconştient. „Nu o pasiune face un poet, ci capacitatea de a o supune unui stil” – scrie G. Călinescu în deplin acord cu alţi clasici ai secolului al XX-lea, Valéry sau T.S. Eliot. Şi, mai departe, dând programului o anvergură supraliterară: „O cultură română contemporană, dar şi intelectuali de mare ţinută”.

Ideea necesităţii spiritului critic în cultura românească contemporană, dar şi aceea a întruchipării lui în chiar persoana directorului străbat mesajele lui Călinescu din paginile „Jurnalului literar”. Paralelismul cu Ibrăileanu şi Maiorescu, e forţat nu o dată de proaspătul conferenţiar de estetică. Nu înfiinţase el încă în 1938 „Noua Junime”? Orientarea revistei e definită într-o largă şi generoasă perspectivă istorică: „Roadele acestei politici se vor vedea mai târziu. «Convorbirile literare» au apărut ani de zile numai cu intenţii bune şi cu literatură mediocră. Dar apoi au sosit Eminescu, Slavici, Creangă,

[1] Apărut în *România literară*, nr. 26, 1989.

Caragiale. A pregăti terenul, criticeşte, este şi aceasta o acţiune utilă". Din păcate, revista şi-a încetat aparitia înainte ca directorul ei să poată consemna mari descoperiri în câmpul literelor româneşti. Iniţiativa de a se oferi generatiilor tinere drept maestru rămâne oricum simptornatică pentru noua etapă a activităţii criticului şi a conştiinţei sale de sine.

Pentru G. Călinescu, exeget al lui Eminescu şi Creangă, al istoriei literaturii române de la origini până în prezent, clasicismul reprezintă o sinteză exemplară, un stil al măreţiei. Examinând clasicismul, romantismul şi barocul (în eseul cu acelaşi titlu din 1945) nu ca pe nişte curente literare istoric localizabile, dar ca forme perene ale spiritului, el amâna concluzia ce devine o premisă a manifestului din 1946: „Înţeleg clasicismul nu ca un stil, în opoziţie de pildă cu romantismul, ci ca un mod de a crea durabil şi esenţial, la îndemâna claselor. Acest sens nu-i de altfel în totul deosebit de acela stilistic, fiindcă marea literatură este în fond aceea de stil clasic, iar ce este măreţ în romantism, baroc aparţine tot ţinutei clasice". Clasicismul apare, aşadar, aici ca un fel de *stil al stilurilor*, veritabilă apoteoză.

Dar nu atât felul în care concepe autorul clasicismul ne interesează acum, cât rostul (ori „sensul") pe care invocarea exemplului clasic îl are în economia programului său. Cu alte cuvinte, ne vor reţine mai degrabă implicaţiile de ordin practic decât cele de ordin strict teoretic. Căci nu o discuţie generală ne propune de această dată Călinescu (precum în *Clasicism, romantism, baroc*), ci o aplicaţie la literatura română. În plus, clasicismul călinescian nu este nostalgie, cât năzuinţă: ideal prospectiv, nu retrospectiv. Într-un cuvânt, clasicismul înseamnă aici efort de clasicizare.

Concentrarea observaţiei şi meditaţiei asupra literaturii autohtone, asupra celei contemporane în mod special, nu are loc însă în absenţa comparaţiei cu celelalte literaturi consolidate, îndeosebi cu literatura franceză. Dintr-o asemenea perspectivă, i se reproşează romancierului român „spiritul cronografic", adică înţelegerea realităţii ca strictă determinare spaţio-temporală, confundarea ei cu contingenţa. „Mistica *excesivă* a evenimentului" (sublinierea mea, M.M.), spune Călinescu oarecum pleonastic întrucât formula indică deja un exces, maj cu seamă în condiţiile în care evenimentul e definit ca pură accidentalitate istorică. În măsura în care e preocupat de imediatul „mişcărilor de opinie", romancierul autohton cade „prea adesea" în jurnalistică.

Criticul respinge obiecţia că ar tăgădui astfel inspiraţia inevitabil socială a oricărui scriitor şi previne invocarea în replică a romanului francez din secolul al XIX-lea, despre care admite el însuşi că, într-un fel, „continuă memorialistica secolului XVIII". Raporturile cu istoria sunt însă cu totul altele. Generalizând, adică făcând din literatura franceză în ansamblul ei o ilustrare a tipologiei clasice, G. Călinescu susţine că „un clasic francez ia ca pretext sau ca mijloc de reprezentare istoricul spre a formula universalul, care îi este

apriori cunoscut, în vreme ce scriitorul român încearcă a desprinde din observația momentului o schemă universală, pe care în momentul începerii romanului n-o are clară în minte”.

În ultimă instanță, deosebirea este aici una între *deducție* şi *inducție*, dar paradoxul este căautorul o meneşte pe cea dintâi literaturii (în orice caz literaturii mari), în ciuda specificului artistic al acesteia – aşa cum rezultă el din tradiția romantică – de a fi deținătoare a individualului sau, cel puțin, de a porni de la particular şi concret înspre general. Sfidând reprezentarea modernă, Călinescu se reîntoarce – peste romantism şi bergsonism – la soluția clasică a ilustrării universalului.

Refuzul pozitivismului nu e mai puțin pregnant, formulat cum este printr-o răsturnare spectaculoasă a accepției termenilor: „Orice literatură mare, aşadar clasică, este o literatură de cunoaştere, iar cunoaştere înseamnă reprezentarea rațională a vieții, spre deosebire de reprezentarea empirică, documentară”. Documentarea e echivalată cu empiria, amândurora negându-li-se aportul cognoscitiv. De remarcat măcar în trecere faptul că acest clasicism teoretic al lui Călinescu îl opune atât pozitiviştilor care absolutizau observația, documentarea, cât şi intuiției individualului preconizate de antipozitivişti.

„Se abuzează la noi de expresia ironică «documentar»„ – scria autorul încă în 1938, în *Câteva cuvinte despre roman*, ce pot fi considerate tot o profesiune de credință clasicistă. prefigurând textul capital din 1946. Autorul nu respinge documentarea, dimpotrivă, condiționează astfel reuşita romanului, dar o înțelege în ordinea universalului, nu a particularului. Romanul trebuie să documenteze „neapărat”, însă „ca suprarealitate” şi în chip semnificativ. „Iar semnificație vrea să zică factor universal, etern”. Acesta constituie „nodul vital” al romanului, nicidecum ambianța socială, considerată „secundară” chiar la Balzac cel care, crede Călinescu, nu-i decât „un fel de Molière al veacului său”. Balzac e citit prin Molière, asa cum Gide sau Proust vor fi citiți prin Balzac.

Sociologia care „se găseşte şi la furnici şi la albine” se cere, aşadar, depăşită, ca şi psihologia individuală, „care nu devine artisticeşte interesantă decât când a intrat într-un tip”. Vorbind despre psihologia unor personaje caragialiene, criticul opune cu pertinentă aplicație viziunea clasică asupra caracterului celei naturaliste: în vreme ce ultima urmăreşte geneza şi cauzalitatea fenomenelor, prima ilustrează esența acestora. Prin urmare, am spune rezumând, una explică, cealaltă exemplifică.

Nu spirit de observație i se pretinde clasicului, ci puterea de a surprinde „omul în unitatea lui vie, tipică şi liberă”. Tipologia clasică se întemeiază pe libertate morală, nu pe determinare socială: „Clasicul a ignorat noțiunea de societate pentru că socialul e un cerc cu mult mai îngust decât tipuI şi care contrazice postulatul libertății morale a individului”. În reprezentarea naturalist pozitivistă omul îşi pierde tocmai responsabilitatea, aceasta trecând asupra

mediului, eredității etc.

Surpriza este însă de a vedea ridicându-se acest convingător eşafodaj spre a învedera că opera caragialiană stă în zodia naturalismului, nu a clasicismului. Nu întâmplător, în capitolul rezervat lui Caragiale din *Istoria literaturii române de la originj până în prezent*, preeminența e acordată prozei ca „mai caracteristică pentru mentalitatea artistică”, mentalitate care face din autor „naturalistul nostru prin excelență”. Dacă tendința criticului în comentariul schițelor e să releve „un balcanism în linia Munteniei”, comediile – deşi nu de caracter, ci de moravuri – îi servesc drept argument antilovinescian: perenitatea lor e recunoscută şi chiar şi „structura tipologică”. Dar caracterele sunt „minimale”. „Nu întâlnim aici pe mizantrop, pe avar, pe ipocrit, adică marile probleme de viață morală”.

Tot în capitolul despre Caragiale, G. Călinescu disociază net analiza de tipologie, publicistica mai veche lăsând impresia că această disociere constituie un reper pentru modul său de a-şi reprezenta evoluția prozei autohtone. Încă în 1933, el măsura progresul romanului în *obiectivare*, nu în *analiză*. Mal mult, considera analiza „o formă de lirism”. În repetate rânduri se declară el împotriva proustianismului ca modă şi ca metodă, „ca descoperire tehnică de stânga” față de care valorile sigure ale genului riscă să treacă drept perimate: „Ori scriem ca Proust ori murim. Balzac, Tolstoi, Dostoievski depăşiți! Mai rămâne ceva din Stendhal!“

Nu mai puțin caustic este G. Călinescu față de o altă orientare a prozei contemporane româneşti, ilustrată cu precădere de tineri. E vorba de teoria „experienței nule”, a autenticității, a „romanului-jurnal”. Exaltarea actului pur al vieții nu e altceva decât tot lirism, afirmă criticul, cerând romancierului „putința de transfigurare a lumii”: „Adevăratul romancier rămâne un poet, adică un autor de poeme, fiindcă nu trebuie să se uite că între Virgil, Ariosto, pe de o parte, şi Flaubert pe de alta, nu e deosebire de esență, romanul fiind continuarea epopeii”.

Romanul analitic de inspirație proustiană, cât şi romanul „experientei nude” constituie în ochil lui Călinescu excese aparent contrare ce trdează fiecare în parte o insuficiență de ordin artistic şi sunt pândite împreună de pericolul banalității. Soluția criticului – „viata să se subordoneze creațiunii” – vădeşte deja o exigență clasică. Lirismul analizei ca şi acela al relatării brute pot fi depăşite prin caracterologie. Pledoaria pentru obiectivare a criticului nu trebuie înțeleasă în sens comportamentist, romancierul – presupunem – riscând într-un asemenea caz să se edifice deodată cu personajele sale. Or, Călinescu îl vrea „dinainte edificat”, aşa cum declară în *Sensul clasicismului*.

Revenim acum la textul nostru de bază de care ne-am îndepărtat numai spre a arăta că opțiunile clasice ale autorului sunt mai vechi şi că acțiunea sa de clasicizare întreprinsă în paginile „Jurnalului literar” şi continuată apoi prin

manifestul din 1946 a fost pregătită. Aproape toate punctele programului din 1946 se regăsesc în publicistica anterioară, cristalizate treptat şi enunţate începând chiar cu anul apariţiie *Vieţii lui Eminescu*, adică odată cu impunerea autorului în conştiinţa publică.

În *Cuvinte despre roman*, articolul pe care l-am mai citat, el constata, de pildă, că în literatura română „foarte rar s-a tratat vreo temă capitală", şi oferea chiar o listă de asemenea posibile teme, cu precizarea că ele „nu trebuiesc inventate, ci numai scoase din îndelunga observare a marii literaturi..." Acelaşi reproş e formulat şi în *Sensul clasicismului* prin critica efectelor goanei după inedit, după „mesagii noi", a scriitorilor noştri: „Literatul face din cauza aceasta sforţări de singularizare în lirică şi de exotizare în proză" – scrie G. Călinescu, şi adaugă, nu fără un abstract sarcasm: „Nicăieri ermeticul n-a fost primit mai fără rezistenţă ca la noi, tocmai fiindcă prin el ruşinea de a fi universal pare îndulcită".

Cu „ruşinea de a fi universal", dominantă – după părerea lui – în mentalitatea literară autohtonă se „războieşte" Călinescu elogiind lucrul în variantă al poeţilor clasici recurgerea (fără jena reluării) la teme de multă vreme cunoscute. Accentul personal nu lipseşte în asemenea întreprinderi, iar elementaritatea nu trebuie confundată cu banalitatea – ne atrage atenţia criticul. Cât despre exotismul prozei noastre, acesta „nu constă neapărat în căutarea de geografii exterioare", ci în viziunea deformantă asupra naturii imediate. De altfel, însăşi importanţa „covârşitoare" acordată naturii în romanul românesc este considerată o atitudine neclasică.

Dar nu atât excesul descriptivist îl indispune pe autorul nostru cât faptul că peisajul descris e „frecvent dezumanizat, lăsat să se dezvolte în voia lui iraţională". În felul acesta, adaugă el, „România care este o ţară mică se revelă în proza noastră ca un continent vast şi sălbatic". Acest pasaj, ca şi altele, vorbind în continuare despre „ţărani preistorici", „fiinţe sustrase oricărei societăţi organizate", ne trimit, fără dubiu, la Sadoveanu, cu toate că referinţa nu e numită.

Nu putem să nu raportăm însă aceste observaţii la imaginea pe care Călinescu o dă despre Sadoveanu în *Istorie*. Acolo această transformare a peisajului era remarcată fără a fi în vreun fel sancţionată: „Moldova e văzută ca o Americă încântătoare cu Piei-Roşii, ca o Brazilie din vremea emigrării..." Dimpotrivă, comentariul critic nu-şl ascunde simpatia pentru o asemenea reprezentare: „Un curios şi fericit din punct de vedere artistic instinct de regresiune face pe scriitor să amestece pe om cu vânatul, să se bucure când acest vânat vine din liniştea totală a pădurii nestrăbătute şi când prin viclenie scapă înapoi". Atitudinea se schimbă însă în textul programatic din 1946 unde sensul însuşi al pledoariei transformă aprecierea anterioară într-un reproş, mai precis, o reduce, retroactiv şi implicit, la reuşita de ordin strict artistic. Nu ne rămâne decât să înteţegem că exegetul recunoaşte valoarea scriitorului fără să

mai adere la viziunea lui.

Dar diferenţierea este încă mai vizibilă şi mai semniticativă dacă avem în vedere ce scria G. Călinescu despre Sadoveanu în cuprinsui eseului său sintetic despre *Specificul național*. Ne amintim că, în „voluptatea de sălbăticie abruptă a lui Sadoveanu", el vedea „un element ossianesc" şi, consecutiv, o confirmare a existenței unui substrat celtic în structura psihosomatică a poporului român. Mai mult, „regresiunea spre civilizația de mod arhaic, pasivitatea față de natură" intâlnite la Eminescu, Sadoveanu, Hogaş, constituie „punctul fundamental" al specificului autohton. Departe de a reprezenta nurnai o „necomplexitate care trebuie depăşită", regresiunea spre moduri de viață primitive era interpretată, cum ştim, ca o dovadă a vechimii.

Iată însă că acum tendința aceasta regresivă e considerată o formă de dezumanizare, o „viziune în diformitate". „Eludarea moralului" şi „zugrăvirea omului ca natură" nu-l mai satisfac pe Călinescu a cărui judecată de valoare cade cu atât mai decis cu cât se dispensează de numele scriitorului. De altfel, ea nici nu vizează un tic personal, ci o obişnuință mai largă, un mod deficitar de a privi lumea, caracterizat prin pitoresc şi lirism.

Ce se întâmplă? Face criticul un obiect de reproş din ceea ce calificase mai înainte – cu încântare – drept „punct fundamental" al specificului? Să nu amânăm răspunsul care e afirmativ, deşi autorul însuşi nu-l formulează prea răspicat. Totuşi, opțiunea lui e clară, programul clasic interzicându-i orice fel de cochetărie cu „primitivismul", fie el reconsiderat, şi obligându-l să se despartă de sine în acest context şi în acest „punct fundamental".

Există o divergență principială între orice inițiativă specifistă (sau numai specificatoare) şi orice etort de clasicizare. Tendința celei dintâi este de a aprofunda o diferență specifică, tendința celui de-al doilea – am spune, simplificând pentru simetrie – e de a se înscrie într-un gen proxim. Nu se poate ignora oricum funcția modelatoare a clasicismului, funcție exercitată în sens universalist şi, ca atare, atenuând, reducând din ireductibilul specificității. Însă dincolo de această opoziție de principiu, cazul în sine al regresiunii creează o incompatibilitate, căci regresiunea înseamnă nu numai coborâre în timp, dar şi în scara umanității. „Natura rudimentară a omului", aşa cum era ea înfățişată de Sadoveanu[1] – şi nu numai de el – era departe de idealul clasic, de „umanitatea canonică". Clasicismul lui Călinescu vine să-i corecteze „specifismul", am fi tentați să spunem dacă, aşa cum am văzut, în chiar încercarea de circumscriere a specificului, deschiderea spre universal n-ar fi fost prezentă. Mai sigur e să conchidem că specificul național rămâne valabil pentru trecut, pentru tradiția autohtonă din ale cărei straturi profunde a şi fost

[1] Sadoveanu intră aici în discuție numai ca o ilustrare şi, bineînțeles, numai printr-un singur aspect al operei lui. Operă care în totalitatea ei nu e deloc incompatibilă cu clasicismul. (n.a.)

dedus, iar clasicismul se exprimă ca un îndemn pentru prezentul literaturii române şi, mai ales, pentru viitorul ei.

Efortul teoreticianului este de a adapta criteriile clasice la comentariul literaturii moderne astfel încât exhortaţiiie lui să nu pară anacronice. Este vădită în acest sens încercarea de clasicizare a *modelelor* romanului romanesc contemporan. Nu numai Balzac, dar Proust însuşi e calificat drept clasic: „...cât e valabil în Proust e obiectiv şi organic şi prin aceasta clasic, deşi aglomerat cu încetineală”. Moment de subită şi parţială disponibilitate, căci ştim cât de potrivnic proustianismului în literatura română a fost G. Călinescu.

Romancieri români dintre cei mai importanţi sunt supuşi unor criterii clasice încă în *Istorie*. Despre Hortensia Papadat-Bengescu, de pildă, exegetul notează în trecere, fără să-şi sublinieze reproşul: „Aci nu sunt tipuri, caractere, oameni buni ori oameni răi, ci indivizi bine ori rău conformaţi, sănătoşi sau bolnavi”. Tipologia morală îi lipseşte, deci, autoarei, ca şi „ideile generale”. Reperele clasice sunt încă mai evidente în capitolul consacrat lui Camil Petrescu. Am putea chiar spune că preţuirea acordată romancierului se drămuieşte în funcţie de satisfacerea lor. De la început, romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* e considerat „mai puţin proustian” şi „mai degrabă stendhalian”. Criticul gustă la lectură „acel aer de nepăsare formală, de preciziune pe care o cere autenticitatea indiscutabilă a faptelor, care este al clasicilor francezi, al lui Proust, al lui Diderot, înainte de a fi al lui Stendhal”. Dar se declară nemulţumit de faptul că autorul îşi multiplică propriul discurs prin intermediul personajelor sale, în vreme ce „un romancier de tipul clasic izbuteşte să dea iluzia limbajului eroilor săi, imitându-le cum s-ar zice conduitele verbale...”.

Câteva aliniate mai încolo, lui Camil Petrescu „solitar, impulsiv” şi subiectiv i se opune un Balzac neverosimil, înregistrând speţele de oameni „fără mânie şi fără iubire, cu pasiune numai de colecţionar”. Imaginea aceasta a lui Balzac obiectiv şi chiar impasibil are de ce să uimească astăzi; ea era chiar la data formulării călinesciene deja depăşită de exegeza balzaciană. Lui Călinescu nu-i va fi căzut în mână *Balzac visionnaire* a lui Albert Béguin din 1938. Trecând peste asemenea detalii bibliografice, important şi semnificativ este altceva şi anume: în loc să-l „romantizeze” pe Balzac, G. Călinescu simte nevoia să-l „clasicizeze”. Numai aşa îl putea recomanda drept model scriitorilor români, „deocamdată” singurul model „firesc”, adică în linia unei evoluţii organice.

Respingând o modă sau alta din romanul românesc contemporan şi, implicit, modelele inspiratoare – pozitivismul naturalist zolist, analitismul de sorginte proustiană sau „experienţiailsmul” gidian, Călinescu nu stabileşte nici o legătură, de pildă, între teoria „evenimentului pur” şi aceea a „sincerităţii” şi „autenticităţii”. Viziunea omulul „în turmă” întâlnită, printre alţii, la Rebreanu îi displace însă (dincolo de valoarea indiscutabilă a autorului) în aceeaşi

măsură ca şi notaţia de jurnal intim cultivată îndeosebi de tinerii prozatori („noua generaţie”). Amândouă aceste perspective contrazic, în chipuri diferite desigur, punctul de vedere clasic, singurul pe care criticul îl consideră profitabil şi recomandabil pentru scriitorii români.

Procedeul de a privi pe om „în turmă” identificat la Rebreanu ne trimite însă din nou la capitolul *Specificul naţional* din *Istorie...* unde era explicat prin însăşi forma noastră de civilizaţie în care „covârşeşte factorul colectiv”. Tocmai din această cauză, ni se spunea, „subiectele cu mişcări de gloată, răscoală, războaie, răzmeriţe izbutesc mai bine (vezi Re-breanu)”. De această dată, procedeul respectiv e pus pe seama sociologiei şi alăturat reprezentărilor zoliste şi unanimiste.

Dacă am citi aceste afirmaţii ca pe nişte secvenţe ale unul text unic, ar urma că, pe de o parte, viziunea sociologică[1] e produsă firesc de o societate în care factorul colectiv e covârşitor, pe de altă parte, că e singura adecvată reprezentării acestei societăţi. Dar Călinescu nu mai leagă astfel lucrurile şi problema adecvării o rezolvă cu hotărâre printr-un refuz. Dacă s-ar generaliza o asemenea „metodă”, spune el, „literatura noastră ar fi o literatură fără oameni, o artă a iraţionalului, a ininteligibilului”.

Omul „în gloată”, cu depersonalizarea pe care o presupune, cu pierderea libertăţii morale definitorii, e departe de modul clasic de a-l concepe pe cât este panoul faţă de portret. Încă o dată, Călinescu lasă impresia că nu(mai) aderă la ceea ce constată, că, în orice caz, nu recomandă ceea ce mai înainte specificase. În *Istorie* această presiune a obştii asupra individului apărea ca o dimensiune specifică firească tradiţiei noastre rurale. Aici accentul cade asupra gregarităţii. Perspectiva dezumanizantă a sociologiei (astfel înţelese) este respinsă odată cu organicitatea gregară ce pare s-o fi inspirat. În felul acesta, soluţia clasică înseamnă şi despărţirea de o anurnită tradiţie.

Şi, desigur, racordarea la alta. Mentalitatea clasică se dobândeşte prin educaţie şi e o formă de abstragere care nu exclude sociabilitatea manifestată cu predilecţie în conversaţie (dialog) şi corespondenţă şi întemeiată pe o „aceeaşi edificare asupra lumii morale”. Exemple de mentalitate clasică descoperă Călinescu şi la unii scriitori români (paşoptişti moldoveni sau junimişti), fără însă a dezvolta în vreun fel această observaţie care, de altfel, lipseşte în *Istorie*, unde criticul nu identifică nici o perioadă clasică în evoluţia literaturii naţionale.

Identifică, în schimb, aspecte clasice la autori toarte depărtaţi de clasicismul aşa zicând canonic, la Anton Pann şi la Creangă, în opera cărora descoperă chiar o variantă autohtonă rurală a umanismului[2]. Lor li se adaugă,

---

[1] G. Călinescu are aici o reprezentare simplificatoare despre sociologie al cărei obiectiv, printre altele, e tocmai diferenţierea „gloatei”. (n.a.)

[2] Vezi în acest sens comentariul din *G. Călinescu şi complexele literaturii române*, Albatros, 198l, pp 126-137. (n.a.)

în *Sensul clasicismului*, C. Negruzzi (din *Păcală şi Tândală*) al cărui „gnomism pur, lipsit de orice invenţie personală, făcut din combinaţii de parimii”, este apreciat a fi „de metodă clasică”. Călinescu vorbeşte chiar despre „un clasicism al popoarelor, folcloric” având însă în vedere mai ales fondul paremiologic şi doar în măsura în care acesta a fost preluat de literatura cultă.

Tradiţia folclorlcă este, aşadar, în spirit clasic, prin convenţionalismul ei. Ea e, de fapt, „clasicizată” mai întâi spre a fi recuperată. Cu alte cuvinte, „gloata” e transformată într-o „societate exemplară” şi, consecutiv, produsele ei. Într-adevăr, a vorbi despre vechimea nobleţea, complexitatea şi erudiţia lumii rurale însemna un act de clasicizare a tradiţiei autohtone. Şi din acest punct de vedere, nu numai din altele, *Sensul clasicismului* se arată a fi fost anticipat în monografia *Ion Creangă*, în eseul *Camil Petrescu – teoretician al romanului* (1939) şi, bineînţeles, în *Istoria literaturii române de le origini până în prezent*, unde o anumită filieră tradiţională e recompusă (şi, nu o dată, închipuită) cu e predilecţie ce se lasă recunoscută şi calificată ca atare.

„Clasicismul adevărat se recunoaşte prin tendinţa de abolire a geniului, de reducere a biograficului, a jurnalului interior” – scrie G. Călinescu apropiindu-se de încheierea eseului său şi făcând mal înainte disocierea între cultul clasic al operei desăvârşite şi cultul „persoanei geniale” atribuit Renaşterli. Abolirea geniului înseamnă abolirea eului, absorbirea lui într-o operă „aparent anonimă şi uneori cu adevărat anonimă care trăieşte de la sine”. „Desgenializarea literaturii” pe care o recomandă criticul e, de fapt, o *deromantizare*, deşi el preferă alţi termeni – „desgotizare”, „regrecizare” – probabil spre a indica opoziţia între „Nord” şi „Sud”, între „natură” şi „cultură”.

În conformitate cu modelul clasic propus, scriitorul român se cuvine să contemple evenimentele „cu un ochi străin”, să nu se lase nici surprins, nici absorbit de ele, să depăşească documentarul sociologic sau istoric prin caracterologie şi, în genere, studiul particularităţilor printr-o perspectivă categorială. Accesul la „umanitatea canonică” este condiţionat de reducerea lirismului şi a proiecţiei subiective.

Astfel concepută, clasicizarea nu e decât calea cea mai sigură de acces la *universal*. Idealul clasic devine aspiraţia colectivă a unui popor – care e expresia unui tip de particularitate – de a fi exponent al universalităţii: „Fiecare naţie de pe lume e îndreptăţită să spere că va fi sortită să exprime de la locul ei terestru adevărurile universale”. Ceea ce nu se întâmplă în chip necondiţionat.

Între teoria specificului naţional şi aceea a clasicismului, la G. Călinescu există nu numai o legătură, dar şi un clivaj pe care autorul a fost puţin dispus să-l marcheze singur, deşi nu se poate să nu-l fi conştientizat. Poziţia sa este, oricum, sensibil diferită de la un caz la altul: în primul era rezumată şi consacrată o tradiţie, în al doilea, contemporaneitatea e avută în vedere

împreună cu şansele ei de clasicizare, adică şansele ei de viitor. Specificul național era reconstituit, idealizat chiar pe alocuri, dar nu recomandat, nu absolutizat. Călinescu îl recompune, nu îl propune spre a fi menținut în continuare. Aspirația lui se dovedeşte a fi una spre „umanitate canonică”, nu spre o specificitate canonizată, spre un specific național canonic. La cinci ani după apariția *Istoriei literaturii române de la origini până în prezent*, *Sensul clasicismului* vine să corecteze tacit unele accente specifiste din finalul ei sau măcar să preîntâmpine o interpretare a lor în sens specifist. Nu trebuie să pierdem din vedere asemenea revizuiri atunci când vrem să ne folosim de autoritatea cuvântului călinescian. Specificitatea nu se defineşte, de altfel, decât prin comparație iar închistarea nu conduce decât la *provincialism*, care înseamnă tocmai iluzia aberantă că norma proprie se confundă cu norma universală.

Teme

1. Comentaţi următorul fragment:

„Prin însăşi definiţia ei, critica este însă discriminatoare, nu acceptă egalizările, nivelările, pentru ea valorile există în concurs şi într-o anumită ierarhie. În măsura în care promovează valorile, ea cultivă elitele, este elitaristă în chip instinctiv, urmând, desigur, să-şi îndreptăţească selecţia, adică să demonstreze valabilitatea ierarhiei stabilite. O atare demonstraţie nu se face, evident, de fiecare dată pe larg, dar ar trebui să poată fi recompusă din ansamblul opţiunilor în timp ale criticului.

Aşadar, dacă toată lumea se cade să aibă drepturi egale în viaţă şi, de ce nu?, în viaţa literară, în literatură lucrurile nu mai stau aşa. În literatură nu au, nu pot avea toţi aceleaşi drepturi: democraţia încetează în teritoriul artistic. Ceva din natura intimă a artei înseşi reverberează, de altfel, aici.”